RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GÉNEVOIS

OU

ESSAI SUR LE BEAU DANS LES ARTS,

PAR R. TÖPFFER,

AUTEUR DES NOUVELLES GÉNEVOISES, DES VOYAGES EN ZIGZAG,
DE ROSA ET GERTRUDE, ETC.

PRÉCÉDÉES

D'UNE NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE L'AUTEUR,

PAR ALBERT AUBERT.

TOME PREMIER.

PARIS

J.-J. DUBOCHET, LECHEVALIER ET Cie,

60, RUE RICHELIEU.

1848

Ulrich Middeldorf

RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GÉNEVOIS.

Paris. Typographie Plon frères, 36, rue de Vaugirard.

RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GÉNEVOIS

OU

ESSAI SUR LE BEAU DANS LES ARTS,

PAR R. TOPFFER,

AUTEUR DES NOUVELLES GÉNEVOISES, DES VOYAGES EN ZIGZAG,
DE ROSA ET GERTRUDE, ETC.

PRÉCÉDÉS

D'UNE NOTICE SUR LA VIE ET LES OUVRAGES DE L'AUTEUR,

PAR ALBERT AUBERT.

TOME PREMIER.

PARIS

J.-J. DUBOCHET, LECHEVALIER ET Cie,

60, RUE RICHELIEU.

1848

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/reflexionsetmenu01topf

NOTICE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE

RODOLPHE TOPFFER.

Topffer n'aimait ni les biographies ni les portraits : tout cela est faux, disait-il, faux comme une épitaphe; biographes et peintres composent une figure à plaisir, sur un modèle qu'ils se sont eux-mêmes forgé, choisissant certains traits de la réalité, omettant certains autres, selon la tournure de l'esprit de chacun et la pente de ses inclinations naturelles. — Nous devons donc à sa mémoire, pour ainsi dire, de lui épargner une semblable peinture, et de ne point chercher l'écrivain hors de ses livres, l'artiste hors de ses dessins, où il est tout entier d'ailleurs, où il vit et respire encore, cœur honnête et tendre, esprit délicat et enjoué, talent naïf et en même temps raffiné, sans qu'on y prenne garde...

Puis le biographe pourrait-il rien ici? sur quels faits, sur quels événements s'exercerait-il? Une vie simple et pure, paisiblement remplie par de douces affections et d'agréables soins, partagée entre des devoirs sérieux et modestes et des plaisirs innocents, une vie passée tout entière au sein de la famille, calme comme les beaux lieux où elle s'écoula, aimable et riante comme cet heureux pays au bord du lac, au pied des monts; y a-t-il là matière pour un récit ou simplement pour un portrait?... Fils d'un peintre de mérite, artiste lui-même de naissance et par droit d'héritage, Topffer avait d'avance sa voie toute tracée; il y marchait ardemment, avec bon espoir, et Genève, sa patrie, aurait compté dans la même famille un autre peintre éminent, si une cruelle infirmité de la vue n'eût forcé le jeune artiste à briser ses pinceaux, au moment même où il les essayait. L'art lui était donc interdit, l'art pour lequel il voulait vivre! Heureusement il était dans cet âge où l'âme trouve en elle-même des consolations aux plus grandes douleurs, parce que son trésor d'espérances est encore tout entier. A défaut de la peinture, l'étude lui restait, l'étude et la vie, le travail et la *flânerie*, excellents apprentissages aussi sûrs

l'un que l'autre, et qui se doivent achever réciproquement : « L'homme, dit-il lui-même avec charme, l'homme qui ne connaît pas la flânerie est un automate qui chemine de la vie à la mort, comme une machine à vapeur de Liverpool à Manchester... Un été entier passé dans cet état de flânerie ne me paraît pas de trop dans une éducation soignée. Il est probable même qu'un été ne suffirait point à faire un grand homme : Socrate flâna des années, Rousseau jusqu'à quarante ans, La Fontaine toute sa vie... Et quelle charmante manière de travailler que cette manière de perdre son temps ! »

Flânant ou travaillant ainsi, sans doute il ne s'ignorait point lui-même, il sentait bien en lui le germe de ce qu'il devait être ; mais il n'avait nulle impatience ; son génie familier était modeste, sans ambition pour le présent, et se contentait d'une douce espérance : — « Que dire, écrivait un jour Topffer, de ces poètes imberbes qui chantent à cet âge où, s'ils étaient vraiment poètes, ils n'auraient pas trop de tout leur être pour sentir, pour s'enivrer en silence de ces parfums que plus tard seulement ils sauront répandre dans leurs vers ? Il y a des mathématiciens précoces, des poètes, non... » — Il vivait, il étudiait,

il sentait, ne voulant pas devancer son heure, sûr que les fruits mûriraient en leur temps, et que l'été tiendrait toutes les promesses de la première saison. Voué aux fonctions sérieuses de l'enseignement, vivant avec ses élèves comme s'il n'avait fait qu'agrandir le cercle de sa famille, tous les ans, aux vacances, il menait sa jeune troupe visiter les montagnes et les lacs : excursions paternelles, où les fatigues même étaient des plaisirs parce qu'on les ressentait en commun, pèlerinages charmants, marqués par de pittoresques accidents et de riants épisodes! Au retour, dans les longues soirées d'hiver, le maître prenait son crayon ou sa plume pour retracer les impressions des voyages de l'été; il jetait sur le papier de spirituelles et risibles images, pour égayer le loisir de ceux qui l'entouraient, pour épancher sa veine d'artiste : M. Vieux-Blois, M. Jabot, M. Crépin, M. Cryptogame... tout le monde les connaît aujourd'hui, et les divertissements du coin du feu sont devenus ceux du public. En même temps le dessinateur humoriste se sentait l'envie de parler un peu sur cet art qu'il entendait si bien, cet art qu'il avait dû quitter, mais dont il avait gardé l'amour et la science. De petits morceaux sur la

peinture et le dessin se produisaient discrètement dans les recueils de Genève; le connaisseur s'y montrait sans affectation ni vanterie; l'homme d'esprit, l'écrivain original, ne s'y effaçaient point derrière le critique; la fantaisie, la sensibilité, la gaieté d'humeur, y faisaient à chaque page de vives échappées.

Comment la réputation vint-elle frapper à cette porte si modeste? comment le succès arriva-t-il à celui qui n'y songeait même pas, et dont le vœu était de réussir auprès de ceux qu'il aimait? Le talent semble avoir son parfum qui le trahit, sa lueur qui le dénonce : il a beau se dérober, tôt ou tard il se voit surpris au plus secret de sa retraite et de sa modestie. Un jour, Goëthe, par hasard, trouva un des albums de Topffer; il s'en divertit de bon cœur, et voulut voir les autres. Un autre jour, Xavier de Maistre eut occasion de lire un petit traité à la fois sentimental et critique que Topffer avait composé sur le lavis à l'encre de Chine : la lecture lui plut; il envoya de Naples à l'auteur une belle plaque d'encre de Chine avec une lettre sincèrement flatteuse. Quelques années plus tard, le même Xavier de Maistre produisait dans les lettres parisiennes les *Nouvelles* de Topffer, accueillies aussitôt par le

succès. L'auteur du *Voyage autour de ma chambre* avait eu le bonheur de trouver lui-même son héritier littéraire, et de le faire accepter comme tel.

Il faut avoir lu ces charmants récits *le Presbytère, la Bibliothèque de mon oncle, l'Héritage, la Peur,* etc. : cela ne s'analyse pas, et pour le bien apprécier, on doit y regarder soi-même et du plus près. Les ressemblances peut-être ne sont pas difficiles à trouver et à indiquer : on a bientôt nommé l'auteur de *Tristram Shandy* et ses imitateurs. Les pensées, disait Sterne, les pensées sont dans l'air, atomes ronds et crochus errant au milieu du vide; je marche le nez levé, et j'intercepte les idées au passage. Plus d'une, j'en suis sûr, est ainsi entrée dans mon esprit, qui était destinée au cerveau d'autrui... Topffer aussi, lui, prend les idées au vol, sans se soucier si l'une ressemble à l'autre, si telle idée ne s'en allait pas chez son voisin plutôt que chez lui-même. Son esprit bat les champs et les buissons, et son discours suit un peu l'aventure de son esprit : « A quoi songeais-je? à toutes sortes de choses, petites, grandes, indifférentes ou charmantes à mon cœur... Et si, au milieu de ma course, je venais à heurter quelque idée, je

la suivais où elle voulait me conduire, si bien que du bout de l'Océan je rebroussais subitement jusque sur le pré voisin ou sur la manche de mon habit... » Bref, dans la plupart de ses petits récits, la digression forme le fond même du sujet, comme dans les livres de Sterne; tout y est épisodes, incidents, hors-d'œuvre, parenthèses, etc. — Joignez à cette façon de propos interrompus une nuance très-prononcée d'*humour*, beaucoup de fantaisie, quelque peu d'excentricité et certaine dose de philosophie sentimentale, vous aurez un conte à la manière d'Yorick et de Xavier de Maistre, une heureuse imitation de ce genre qui fait le désespoir et la confusion des imitateurs.

Mais après avoir signalé ces traits principaux du talent de l'écrivain, il faudra en emprunter d'autres à Jean-Jacques, à Bernardin de Saint-Pierre, à nos modernes mêmes, pour achever la peinture. Et encore ne sera-t-elle pas complète, parce qu'un esprit vraiment original épuise toutes les comparaisons, et ne ressemble bien en réalité qu'à lui-même : il y aura toujours un côté par où il s'éloignera de ceux dont il paraît le plus voisin, toujours une différence essentielle entre eux et lui; cette différence, ce sera sim-

plement son propre talent, son inspiration singulière et personnelle.

Le fond du talent de Topffer est une sensibilité douce et vraie, qui vient d'une âme bien faite, d'affections bien réglées, de mœurs pures et honnêtes : ce n'est pas l'ardente émotion du cœur de Jean-Jacques, l'exaltation passionnée du désir, la fièvre de la tendresse; ce n'est pas non plus cette sentimentalité quelque peu raffinée et précieuse de Xavier de Maistre, cette philosophie romanesque du cœur, où il entre tant d'esprit et un si agréable apprêt : non, il ne faut chercher dans les livres de Topffer que l'émotion naïve, que les simples mouvements de l'âme qui ne sait pas encore subtiliser ses joies ni ses peines, et n'irrite point sa propre sensibilité. Vous reconnaissez d'abord l'heureuse influence du milieu où vivait l'auteur : une société libre et paisible, jouissant de tous les biens du monde civilisé, mais conservant encore quelque chose de l'ancienne innocence, mais retenant, sous la loi des conventions, je ne sais quelle candeur de la vie de nature : l'air est si lumineux et si pur en ces beaux lieux, les spectacles naturels y sont si magnifiques et si voisins des regards de l'homme, la solitude y est si imposante et si

proche de la foule! Il semble que les cœurs subissent cette influence sereine des eaux et des monts, il semble que les passions se pacifient dans ce calme auguste de la nature, que les pensées s'élèvent et s'épurent, que les mœurs prennent une gravité douce, que la vie entière se tempère et se recueille sans mollesse, sans inertie, en face de ces sublimes aspects incessamment présents aux yeux et aux esprits. L'écrivain n'a eu qu'à consulter son cœur pour y trouver empreintes la fraîche poésie, la grâce sérieuse et pure de sa patrie, — de sa patrie niaisement défigurée par nos berquinades françaises; — il s'est fait avec bonheur, parmi les siens, l'interprète des communes pensées, des sentiments en quelque sorte publics, et ainsi, sans même y songer, il a donné à ses écrits ce charme précieux et si envié de l'originalité. Dans le talent de Topffer, Genève et la Suisse se doivent reconnaître : il est le vrai fils de cette société deux fois heureuse, la première des temps modernes qui pût jouir des fruits de la liberté et celle aussi où la nature a le mieux conservé son empire et ses droits. De là, par un rare mélange, toutes les grâces exquises et savantes de l'esprit unies à la simplicité, à la naïveté du cœur; de là

une littérature à la fois raffinée et sincère, mûre par la pensée et encore jeune de cœur. On y trouve les procédés de l'art, et souvent les plus délicats, ceux qui servent à cacher l'art même; l'inspiration au contraire y semble toute primitive : point de vaines recherches, point de laborieux efforts, nul goût pour les surprises, nul penchant aux excès; l'artiste s'en va puiser aux sources les plus connues, les plus humbles, et d'une quasi-banalité, qu'ici nous dédaignerons, il fait sortir une œuvre originale : nous le voyons habilement achever son édifice, dont la première pierre même semblait lui manquer. Telles sont les ressources merveilleuses de la simplicité, de l'ingénuité : l'art prétentieux est bien vite à bout de lui-même, l'art simple ne se lasse ni ne s'épuise.

In tenui labor, c'était l'épigraphe que Charles Nodier avait choisie pour ses œuvres, c'est aussi celle qui conviendrait aux livres de Topffer. L'écrivain se souvenait de sa première vocation; il peignait avant d'écrire, et pour peindre, il étudiait la nature à la loupe dans ses détails les plus minutieux, les plus imperceptibles : son observation patiente s'attachait aux infiniment petits, y faisait toutes ces fines et charmantes

découvertes que Bernardin de Saint-Pierre a faites un jour sur sa feuille de fraisier. Lorsqu'il quitta le pinceau pour la plume, sa curiosité resta la même, la vue de son esprit fut perçante comme avait été celle de ses yeux, il étudia le cœur humain d'aussi près qu'il avait étudié les objets de la nature, il fut peintre de mœurs de la même façon que Calame et Diday, ses illustres concitoyens, étaient peintres de paysage : à ceux-ci une touffe d'herbe suffirait presque pour faire tout un tableau, à Topffer il ne fallut que deux ou trois mouvements du cœur pour composer tout un conte, toute une histoire. Analyser et décrire, c'était les deux plaisirs de sa plume; et plus l'analyse était fine et subtile, plus la description ténue et minutieuse, plus aussi semblait-il y mettre de complaisance. Vous souvenez-vous, par exemple, de cette jolie page philosophique et descriptive sur le hanneton? L'écolier, captif devant son terrible thème, a laissé sa fenêtre ouverte pour donner libre passage aux distractions du grand air : un hanneton s'élance étourdiment du dehors et vient tout frémissant s'abattre juste sur la plume laborieuse de l'enfant : « Mon hanneton s'était accroché aux barbes de ma plume, et je l'y laissai reprendre ses sens,

tandis que j'écrivais une ligne. » Mais le thème est bientôt oublié, il faut regarder de près l'insecte, considérer curieusement ses allures, ses façons de se mouvoir ; puis la philosophie se mêle à l'observation : le hanneton est l'ami de l'homme, l'ami des enfants surtout ; l'homme a civilisé le hanneton, il lui a donné des facultés qu'il n'avait pas, celles entre autres de monter la garde avec une paille en guise de hallebarde, ou de tirer de petits carrosses en papier : bref, de réflexions en réflexions, nous arrivons tout droit à cette sage et solide conclusion, que n'avait pas prévue Buffon : « Le hanneton est la plus noble conquête de l'homme. » — Une finesse charmante de détails, une suite de riens précieux, formant en somme la miniature la plus aimable. Le travail de l'auteur ressemble ici à celui du lapidaire ; l'on dirait qu'à l'exemple de certain historien [1], qui avait aussi un renom de perspicacité, il allume sa bougie en plein midi, pour suivre de plus près, sur le papier, le fil imperceptible de ses idées... Appelons-le, si vous voulez, un grand écrivain de petites choses, au rebours de la plupart qui n'ont d'autre qualité que leur pré-

[1] Mézeray.

tention, et peuvent être nommés, dans leurs essais ambitieux, de petits écrivains de grandes choses.

Ce qui ajoute, d'ailleurs, un prix singulier à la finesse du conteur genevois, c'est, avec cette sensibilité si vraie et si ingénue que nous avons louée déjà, c'est l'honnêteté de cœur dont tous ses récits sont animés, et que tempère doucement une franche et naïve gaieté. Il est bien peu de livres en vérité où l'inspiration morale soit aussi vive, où le culte du devoir soit professé avec autant de fermeté, où la voix du juste et de l'honnête ait ces naturels et sincères accents, qui ne peuvent partir que d'une belle âme, uniquement tournée vers le bien. On sent que l'écrivain ne s'est point efforcé, qu'il n'a pas emprunté du dehors ces règles excellentes de conduite, ces principes de probité et de sincérité; ce sont ses propres mœurs réellement qui se peignent dans ses écrits; aussi la sévérité paraît-elle aimable sous sa plume, et lors même qu'il dessine un caractère rigoureux, qu'il prêche une morale presque voisine de la dureté, comme celle du Chantre dans *le Presbytère*, ses préceptes ne déplaisent pas à notre faiblesse; ils gardent une certaine onction touchante, une

certaine grâce de charité; si sévères qu'ils soient, ils sont doux et cléments encore, parce qu'assurément ils viennent du cœur.

Puis, comme nous disions, toute cette moralité qui domine le récit est tempérée avec bonheur par une gaieté douce, aimable, innocente. La gaieté de Topffer n'est pas seulement l'*humour* de Sterne et de de Maistre, c'est aussi un enjouement naturel de l'esprit, une sorte de satisfaction du cœur, qui naît d'une vie heureuse et pure, qui est produite par le sentiment des devoirs accomplis et l'amour de ces mêmes devoirs. Cette gaieté est sans grands éclats; elle manque peut-être de traits et surtout de pointes; elle ne cherche pas les mots plaisants et n'a nul besoin d'images grotesques; elle sourit enfin plutôt qu'elle ne rit; elle produit dans l'esprit du lecteur une impression de contentement et d'agrément plutôt qu'elle ne rend joyeux; elle plaît plutôt qu'elle ne divertit bien vivement. J'insiste à dessein sur ce caractère de la gaieté de Topffer : les sociétés et les littératures se peuvent apprécier aisément d'après leur genre de gaieté; et toutes les époques de l'esprit français, par exemple, ne se marqueraient-elles pas dans la succession de nos écrivains ou poètes

comiques : Rabelais, Régnier, Molière, Beaumarchais ?... La gaieté de Topffer ne ressemble point à celle d'aucun de nos écrivains d'aujourd'hui ; elle est originale comme son esprit et son talent, et nous paraît de même porter l'empreinte de la société où il est né, des mœurs qui furent les siennes, des lieux aussi où s'est écoulée son existence. Chez nous, le comique n'a pas cette innocence ; les plumes plaisantes ne sont pas sans quelque malice ; au fond de toute gaieté se trouve bien le petit grain ou de satire ou de scepticisme. Topffer, au contraire, est gai, et ne cesse jamais d'être bienveillant ; lors même qu'il se moque, il a soin que sa moquerie ne soit pas offensante ; le plus souvent, ses tableaux sont enjoués sans que personne y soit tourné en dérision. Surtout vous ne trouverez point chez lui une chose sérieuse sacrifiée au désir de faire rire, un principe honorable raillé et moqué : s'il prête quelquefois des ridicules à la vertu, — hélas ! en est-elle toujours exempte ? — il a l'art de rendre ces ridicules aimables et presque dignes de respect, en montrant comme ils se concilient bien avec les heureuses qualités qui les sauvent et les rachètent.

Une seule fois, dans la première partie d'un

conte, charmant d'ailleurs, *l'Héritage de mon Oncle,* Topffer a essayé d'une gaieté qui n'est plus ni la sienne, ni celle des mœurs de son pays, mais qui appartient plutôt à cette sorte d'esprit, anglais ou français, si usé aujourd'hui, et qu'on a appelé, je crois, byronien : l'humeur bizarre d'un cerveau fatigué de penser, le dégoût d'un cœur qui a abusé de soi-même, l'ironie hautaine et fastidieuse de Lara, de Fantasio et des autres incompris ou blasés, contempteurs du monde entier, et douteurs implacables. Topffer perdait de son originalité en se tournant vers ce genre, qui, depuis longtemps déjà dépourvu de nouveauté, jurait encore avec son propre talent. « Rien ne me paraît long comme les journées, dit son sceptique de vingt-quatre ans ; les nouveautés, j'en ai tant lu que rien ne me paraît si peu nouveau.... Je ne sache pas d'ennui, pas de torpeur physique ou morale qui résiste à une démangeaison.... Quand ma conscience parle, je crois lui voir un habit noir, un air magistral, des lunettes sur le nez. Elle me paraît pérorer d'habitude, faire son métier, gagner son salaire, etc., etc. » Vous avez là un échantillon des railleries de ce précieux adolescent qui se vante d'avoir tout épuisé à l'âge où

les autres ont tout encore à goûter. Aussi le conte dans lequel figure le personnage serait-il infiniment maussade, si l'auteur, par une heureuse inconséquence, ne revenait à son goût naturel en démentant lui-même ce triste caractère. Une émotion inattendue, une affection non encore éprouvée, changent tout à coup le sceptique en un croyant parfait, remplissent ce vide étrange de son existence, et font pour toujours expirer sur ses lèvres sa moquerie familière.

Cette tentative de Topffer dans un genre déplaisant, banal, antipathique enfin à sa nature, peut être considérée comme une des traces, très-rares heureusement, que l'esprit de province a laissées dans ses écrits. Hors Paris, disons-nous volontiers, il n'y a plus ni talent, ni style; les lettres françaises ne nous paraissent être viables que dans l'atmosphère parisienne, et les vers et la prose sont dédaignés d'avance qui auront un goût quelconque de terroir. Genève a beau être une autre patrie, elle parle, elle écrit la même langue que nous, et, à ce titre, elle compte comme un de nos départements littéraires. Ce n'est donc pas un mince éloge que nous accordions à Topffer lorsque nous disions de lui qu'il avait su, restant Gene-

vois, être dans notre langue un esprit original, neuf, ne relevant que de lui-même, autrement un écrivain que Paris estimerait parmi ses meilleurs, et dont il avouerait volontiers l'esprit, le goût et le style. Mais il ne serait pas juste de prétendre que la province, puisque province il y a, ait perdu tous ses droits sur lui : nous venons de voir une preuve de l'empire exercé par elle sur le talent de Topffer, sans qu'il s'en doutât et malgré lui certainement. Dans ses écrits quotidiens, nous trouverions d'autres vestiges de cette même influence, et la collaboration de Topffer aux journaux et revues de Genève nous offrirait plus d'un article où l'écrivain semble attardé dans certaines opinions qui n'ont plus cours par ici, possédé de certains préjugés tombés dans le décri, quelquefois même, pour tout dire, aigri par cette secrète mauvaise humeur dont la province ne se défend pas vis-à-vis des choses et des œuvres purement parisiennes. *De la mauvaise presse considérée comme excellente ;* c'est là le titre d'un de ces articles dont nous parlons : Topffer y fait durement le procès à la presse, répète les vieilles accusations lancées depuis des siècles contre ceux qu'il appelle les hommes de gazette, méconnaît les services

que la presse a rendus et rend encore à la cause de la liberté et à celle de l'art. Ailleurs, c'est le progrès même qu'il attaque : « Le progrès et le choléra, dit-il, deux fléaux inconnus des anciens ; » il ne peut pas entendre parler des merveilles nouvelles de l'industrie, car l'industrie, selon lui, a enlaidi la nature et *machinisé* l'homme : enfin il affecte de regretter les rois « comme forts consommateurs. » Ses boutades contre la littérature contemporaine ne sont pas beaucoup plus heureuses, j'allais dire de beaucoup meilleur goût : à l'entendre, « la boue a remplacé les eaux vives ; » les lettres du jour exhalent d'*infectes vapeurs*, etc., etc. Tout le mal, et pas un mot pour le bien ; toutes les vilenies étalées à plaisir, sans une seule mention des œuvres éminentes. Mais aussi ce serait une grande injustice que d'aller chercher l'écrivain dans ces pages éphémères, écrites pour le moment et sous les influences locales : son vrai talent, son inspiration originale se trouvent dans ses livres, composés pour lui-même, c'est-à-dire pour nous tous aussi bien que pour Genève ; et nous devons le regarder là plutôt, si nous voulons avoir une fidèle image de cet esprit si pur, si délicat et si aimable.

Quant au style de Topffer, et pour le louer en particulier, il nous faudrait répéter la plupart des éloges que nous avons déjà donnés à son talent ; on le sait : le style, c'est l'homme ; chacun écrit comme il pense, comme il sent ; le style est un miroir où se reflètent fidèlement la pensée et le cœur. Ainsi, ne dirions-nous rien que nous n'ayons déjà dit, si nous essayions de louer la simplicité, la netteté, et en quelque sorte la limpidité du style de Topffer : le tour est naïf comme l'idée, la phrase abondante comme le sentiment, l'expression grave ou ingénue, pittoresque ou sévère, selon l'impression, selon la pensée qui l'a dictée. Peut-être, tout au plus, pourrait-on relever dans ce style quelques abus, je ne dirai pas quelque recherche, de bonhomie, et un peu trop de familiarité parfois. Ce dernier défaut, s'il existe, vient des qualités mêmes du style de Topffer, l'extrême facilité, l'aisance parfaite, la vivacité spontanée. — Qu'on ne se trompe pas d'ailleurs à l'apparence : sous ces dehors si faciles et si naturels se cache une langue plus savante qu'on ne croirait d'abord. Topffer, avant d'écrire, avait étudié avec complaisance nos vieux auteurs, s'était pénétré de leur idiome, et son premier essai, publié dans une revue de Genève, fut un pastiche

de la langue de Montaigne et d'Amyot. Plus tard, il se défit de ce goût pour le vieux français, de ce goût qu'avait aussi Paul-Louis-Courrier ; mais il reste bien dans son style quelque trace de sa première inclination ; vous voyez de loin en loin se trahir chez lui ou un mot ou un tour du temps jadis, rajeunis avec plus ou moins de bonheur, et vous diriez souvent qu'il a pensé sa phrase en vieux français avant de l'écrire ou mieux de la décalquer en une langue plus moderne. De là ce singulier parfum de simplicité et de naïveté. — Mais on ne doit pas non plus s'exagérer cette influence de l'ancien idiome sur le style de Topffer, et c'est, à notre sens, une erreur, — certains y sont tombés, — que de prendre les incorrections de ce style pour autant d'archaïsmes commis à dessein. Les quelques taches qui déparent le style de Topffer viennent visiblement de l'idiome provincial, dont l'habitude a fait comme une surprise à la plume exercée de l'écrivain, et presque toutes ces fautes sont les étrangetés ou les incorrections particulières à ce style qu'on a nommé le style *réfugié*, — le style des protestants français réfugiés en Hollande ou en Suisse après l'édit de Nantes, et dont la langue avait bientôt reçu l'atteinte de l'élément étranger....

Telles sont les rares qualités de cet écrivain, homme de bien, dont la perte doit être vivement déplorée par les lettres. Il venait d'entrer dans la maturité de son talent lorsque la mort l'a frappé : le deuil de sa patrie tout entière a honoré sa sépulture; et la France, qui avait appris à estimer en lui l'homme autant que l'écrivain, s'est associée à ces regrets unanimes. Les livres qu'il nous avait déjà donnés nous faisaient espérer encore une longue suite de charmants récits, de spirituelles esquisses; sa fin prématurée est venue briser ces heureuses espérances qu'il eût assurément réalisées, dépassées même... Rappelez-vous son œuvre dernière, publiée peu de temps avant sa mort, cette simple et touchante histoire de *Rosa et Gertrude*, ce doux roman, cette élégie, pleine de grâce et de pitié, qui se fonde uniquement sur la tendre amitié de deux jeunes filles innocentes, sur le malheur de l'une d'elles, odieusement abusée, sur la charité évangélique d'un bon vieux pasteur, appui tutélaire des deux pauvres amies, et narrateur ingénu de leur histoire, où lui-même il fut mêlé [1]. Ce livre n'est-il pas le plus parfait entre tous ceux de

[1] Librairie de *l'Illustration*, un volume, précédé d'une notice par M. Sainte-Beuve, et de l'éloge de Topffer, par un de ses

l'auteur? N'offre-t-il pas l'expression la plus pure et la plus vive de son talent, qui semblait destiné, comme celui des maîtres, à toujours se surpasser lui-même? Ici, Topffer avait abandonné la forme humoristique, où il excellait pourtant, et il renouvelait l'essai, déjà tenté par lui avec bonheur dans *le Presbytère*, d'un récit sérieux et suivi. Les lecteurs ne devaient rien perdre à ce changement, mais y gagner plutôt : l'inspiration de l'écrivain était plus soutenue, son style plus serré et mieux nourri; surtout son exquise sensibilité y avait plus d'élan, plus de force attendrissante... Oui, ce roman de *Rosa et Gertrude* mérite une place à côté des modèles, et le suffrage du public la lui a déjà donnée. Quel doux repos pour notre imagination, lasse de nos terribles inventeurs littéraires, quel doux repos que la lecture de ce petit livre modeste, candide et charmant! L'extrême simplicité de la composition n'en exclut pas l'art, mais on ne le sent pas : tout est si naturel, si ingénu, qu'on ne prend pas garde à l'habileté avec laquelle l'auteur a su faire croître l'émotion douce de son récit jusqu'aux derniers moments de Rosa, et là

concitoyens et collègues, M. De la Rive, professeur à l'académie de Genève.

soutenir ensuite jusqu'à la dernière page. Il y a des scènes parfaitement gracieuses, d'autres d'un véritable intérêt dramatique : le tableau des derniers instants de Rosa est comparable aux peintures des meilleurs maîtres dans cet art si difficile de toucher le cœur en l'élevant, de faire couler nos larmes en les adoucissant. Toute cette histoire enfin exhale une bonne et fraîche odeur d'innocence qui pénètre jusqu'à l'âme ; elle est empreinte d'une nuance voilée de mélancolie où le lecteur croit sentir la tristesse de l'auteur même, qui se voyait mourir, aussi lui, mourir sous les yeux d'une famille chérie, dans la force de son âge et de son talent, au moment où il commençait à jouir de l'honneur de son nom, si justement devenu célèbre...

... Mais tandis que la vivacité de nos regrets nous attachait à ce roman de *Rosa et Gertrude*, comme à la dernière œuvre qui dût porter le nom de Topffer, voici qu'on nous annonce deux autres volumes, précieux legs trouvé dans les papiers du *peintre genevois*, comme il aimait à s'appeler, deux volumes faits à plaisir, à loisir, sur un thème favori, et à la composition desquels il n'a pas mis moins de *douze ans* de méditations, d'études et de soins ; c'est lui-même

qui nous le dit; c'est lui-même qui, sentant sa fin approcher, nous a recommandé ce livre, comme son préféré, comme le fruit le plus mûr de sa pensée, comme son testament littéraire. — Pourtant l'œuvre n'est pas entièrement achevée; sur huit livres qu'elle devait avoir, l'auteur n'a eu le temps que d'en écrire sept. Le huitième, tout prêt dans sa pensée, et dont le plan était tracé d'avance par les livres précédents, le huitième nous manque. Nous retrouvons bien dans le reste de l'ouvrage les éléments théoriques de cette dernière partie; l'irréparable perte, ce sont les développements, les à-propos, les digressions, autrement l'esprit, la sensibilité, le style de Topffer, qui savait donner tant de prix à des riens. Ainsi, l'ouvrage philosophique est complet; mais nous avons à regretter un brillant chapitre de fantaisie familière et poétique. — Voici l'histoire de ces deux volumes.

Dans l'examen rapide des ouvrages de Topffer, nous avons mentionné un petit traité sur *le lavis à l'encre de Chine*, pages charmantes d'esprit et de sentiment, où l'écrivain semblait se jouer de son aride matière, à la façon de Sterne et de Xavier de Maistre. Nous avons dit aussi que Topffer dut à ce petit traité son premier, peut-

être son plus doux succès. L'auteur du *Voyage autour de ma chambre* fut charmé d'une imitation si heureuse, si originale de sa propre manière; il écrivit au *peintre genevois* pour le féliciter, et se porta dès lors le parrain de cette réputation naissante que lui-même il devait achever un jour. Topffer, dont le cœur gardait une douce reconnaissance aux objets familiers qui l'entouraient, serviteurs inanimés de ses plaisirs ou de ses travaux, Topffer qui exprimait avec tant de grâce ses remercîments à son fidèle bâton de voyage, à son vieux morceau d'encre de Chine (chapitre 8, *De mon bâton d'encre de Chine*), Topffer ne pouvait pas être ingrat envers le livre auquel il était si redevable. A coup sûr, ce petit traité demandait qu'on se souvînt de lui aux jours du succès, et l'auteur ne pouvait mieux lui payer ce qu'il lui devait qu'en élevant le cher opuscule à l'imposante proportion d'un ouvrage complet : deux volumes, ni plus ni moins, studieusement élaborés, écrits avec un zèle où le cœur mettait du sien.

Dès l'origine, d'ailleurs, Topffer avait rêvé ce grand œuvre, dont l'heureux petit traité formerait comme le vestibule. Lorsqu'il eut terminé les premières pages, il écrivit en tête de son

manuscrit : « Je fais un traité du lavis à l'encre de Chine. Ceci en est le premier livre. Il était fini quand je me suis aperçu qu'il n'y est question ni de lavis ni d'encre de Chine. — Mais je ne puis manquer d'en parler dans les livres qui vont suivre. En attendant, je dépose celui-ci dans mes *menus propos :* c'est le coffre où je jette toutes mes paperasses. De là, il ira plus tard rejoindre ses frères, à moins que ceux-ci ne viennent l'y rejoindre.... »

Les frères se faisant trop attendre, l'aîné s'élança tout seul à la lumière, et avec assez de succès pour qu'on ne lui reprochât pas son impatience. Les autres livres eussent pu le suivre, un par un, à courts intervalles. Mais l'auteur, maintenant, fermait avec rigueur le coffre des *menus propos;* il ne voulait plus rien en laisser sortir que l'œuvre entière ne fût achevée. Et n'allez pas trop vous fier à cette promesse, sincèrement faite sans doute, que la suite du livre nous donnerait un traité complet sur le lavis et l'encre de Chine. Topffer avait la meilleure envie de se renfermer dans son sujet. Par malheur il n'en voyait pas d'abord les limites véritables. A mesure qu'il méditait, un horizon plus vaste s'ouvrait aux regards de sa pensée ; une pente

naturelle l'entraînait loin des bornes qu'il s'était prescrites. Du lavis à la peinture, de la peinture à l'art tout entier, la distance n'existait pas : l'idée vous conduisait de son propre mouvement, on n'avait qu'à la suivre. Puis quel attrait pour le cœur, pour l'esprit de Topffer? Le *peintre genevois*, si désolé, nous l'avons vu, de ne pouvoir écouter sa vocation, pensant toujours, malgré les consolations du bâton d'encre de Chine, pensant toujours avec regret à cet art de la peinture pour lequel il était né, mais qu'une nécessité cruelle lui avait interdit, devait chercher au moins le plaisir de la théorie, quand celui de la pratique lui était refusé. S'il ne pouvait peindre, il donnait à la peinture la meilleure place dans sa pensée, il restait artiste par le cœur, par l'intelligence, il flattait son amour malheureux en méditant, en écrivant sur l'art, en faisant voir qu'il concevait mieux et plus artistement que les autres n'exécutaient, en atteignant enfin avec l'esprit l'idéal dont si peu de pinceaux savent saisir et fixer les traits divins.

Ainsi c'était pour lui une véritable affaire de sentiment. On peut dire qu'il obéissait à son cœur en écrivant ce livre, et qu'avec un sujet de pure esthétique il allait, chose étrange, créer

une œuvre de sympathie. — *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, voilà le titre, la modestie et la bonhomie même. L'auteur prend son petit traité du lavis à l'encre de Chine comme point de départ. Sous prétexte de montrer que « le lavis est un art et non un procédé, » il commence à faire une rude guerre à l'imitation que les gens à courte vue regardent comme la fin de tous les arts; il prouve clairement que le véritable artiste n'imite la nature qu'en la transformant, et que l'imitation ne peut jamais être le but, mais la condition et le moyen. Puis il s'élève peu à peu aux lois générales de l'art plastique. Après avoir passé en revue les diverses parties de l'exécution, le dessin, le relief, la couleur, il se demande où doit tendre l'artiste qui est parvenu à acquérir cette science complexe du dessin des lignes, du jeu de la lumière et de l'intensité des tons. Quel est le but où doit viser le procédé maître de lui-même? ce but, c'est le beau. Mais qu'est-ce que le beau? comment trouver le beau? Questions difficiles et qui ont jeté les philosophes dans d'étranges définitions, plus fausses et plus ténébreuses les unes que les autres. « Le beau de l'art, répond Topffer, procède absolument et uniquement de la pensée

humaine affranchie de toute autre servitude que celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels. » Donc la beauté procède de notre pensée, où c'est Dieu même qui l'a mise, Dieu en qui réside toute beauté. Autrement Dieu est la beauté, et la notion du beau l'attribut divin de notre âme. Le beau de l'art, comparé au beau de la nature, s'offre à nous comme autre, indépendant, supérieur; le beau que nous concevons est le beau absolu. Ceci admis, l'art se réduit à deux choses, concevoir le beau et le mettre en œuvre : — pour le concevoir, il faut être doué, il faut posséder en soi la faculté du beau, développer cette faculté par la pratique et l'étude des maîtres, dont les chefs-d'œuvre sont une vraie lumière devant les yeux de l'âme; il faut aussi débarrasser son esprit de tout préjugé, donner pleine liberté à sa pensée, restreindre à ses justes droits la faculté critique; — pour le mettre en œuvre, après l'avoir conçu, il faut connaître tous les secrets de l'imitation naturelle, il faut employer toutes les ressources du procédé plastique au service de la conception idéale. De la réunion du génie créateur qui conçoit le beau, et du talent qui l'exécute, doit naître l'art dans son expression la plus sublime.....

— Cette dernière partie de l'œuvre, relative spécialement à l'exécution, est celle qui nous manque; mais, comme nous avons dit, l'auteur a pris soin d'indiquer lui-même le plan théorique de son ouvrage, et l'on peut tirer des sept premiers livres la pensée que Topffer se proposait de développer dans le huitième.

Nous ne faisons que toucher en courant les principaux points de la théorie, tant il nous déplaît de travestir ainsi l'aimable écrivain en un sec métaphysicien, et son charmant livre en un grimoire hérissé de syllogismes. Pour sa part, il ne se piquait pas d'esthétique, le bon *peintre genevois;* il se moquait même assez agréablement des Kantistes, des Fichtéens, des Hégéliens et autres philosophes profonds, amants de la nuit. Son horreur des ténèbres était sincère : écrivons, disait-il, écrivons au grand jour de l'évidence, et que notre pensée, mise sur le papier, soit comme la clarté de midi. Puis, il voulait parler de l'art non pas en professeur qui dogmatise, mais en artiste qui prête à la pensée les vives couleurs du sentiment. *Or* et *donc,* le critique ne sort pas de là; l'artiste est moins pressé de déduire, de conclure : pour lui, entre la *prémisse* et la *moyenne,* entre la *moyenne* et la *con-*

séquence, il y a de riants intervalles, où il s'attarde volontiers : des deux côtés de l'aride chemin, à droite, à gauche, s'ouvrent de pittoresques échappées, de petits sentiers gais ou mélancoliques, et que se met à suivre tout d'un coup la folle pensée buissonnière. Nous avions pris un âne sur le pré, un joli âne bien éclairé, projetant sur l'herbe une ombre admirable. Une fois qu'il nous a servi, le gracieux animal, pour nous donner une démonstration vivante et familière du trait, du relief, de la couleur, c'est un plaisir d'enfourcher le baudet et de le pousser en avant, au hasard, le long de la haie ou du ruisseau, emportant en croupe le lecteur bénévole. Chemin faisant, que de réflexions, mon Dieu! sur notre paisible monture, comme on apprécie bien ses solides qualités, comme on porte envie à son heureuse philosophie!

« Il faut que je me confesse : l'âne est de mes bons amis; j'aime sa société, son commerce me récrée, et il y a dans son affaire je ne sais quoi qui excite ma sympathie et mon sourire. Je n'aurai point à me reprocher en mourant de ne m'être pas, en tout temps, arrêté dans les foires, sur les places publiques, partout où s'est rencontré un âne à regarder.

» Je parle ici de l'âne des champs, de cet âne flâneur et laborieux, esclave sans être asservi, sobre et sensuel, paisible et goguenard, dont l'oreille reçoit le bruit dans tous les sens sans que l'esprit bouge, dont l'œil mire tous les objets sans que l'âme se soucie : philosophe rustique, ayant appris le bon de toutes les doctrines sans abuser d'aucune ; stoïque de patience, quelque peu Diogène par moments, grandement épicurien en face de son chardon. Cet animal-là je l'aime beaucoup, je l'estime, et je n'entends point plaisanter en disant ainsi.

» Il lui manque, c'est vrai, de la noblesse ; mais aussi point d'orgueil, point de vanité, point de faux, nulle envie d'être regardé.... Ceci m'a fâché quelquefois ; je m'étonnais désagréablement d'être le seul des deux qui trouvât du charme à regarder l'autre. En y réfléchissant mieux, j'ai reconnu que l'avantage est tout du côté de mon confrère. Regarder autrui, c'est être soi-même sensible aux regards ; être sensible aux regards, c'est le premier et le dernier degré de la vanité, et l'âne n'en a point, je l'ai dit. Au milieu d'une place remplie de monde, de lui nul ne se soucie et nul ne lui importe ; approchez, vous le verrez regarder une borne, vaquer à sa feuille de chou,

écouter des bruits curieux, humer le vent qui passe, et jamais s'enquérir si cela vous plaît ou vous déplaît, s'il en est mieux ou plus mal jugé par vous, si, faisant autrement, il lui en reviendrait plus de louange de votre part. Vrai, vrai philosophe, libre en dépit de l'homme, son maître, en dépit de la destinée, sa marâtre; patient au mal, et ne boudant jamais sa fortune... »

Celui-là ne vous plaît-il pas mieux que le fameux âne mis en vers par Delille :

« Il n'est pas conquérant, mais il est agricole....
Enfant, il a sa grâce et ses folâtres jeux, etc. »

C'est à la maisonnette des champs que va nous conduire le philosophique baudet, non sans nous avoir fait passer sur le pont aux ânes, *rien que pour voir*. « Cette maisonnette, elle a été bâtie par notre aïeul, paysan de l'endroit... Voici sa pendule, voilà son bahut, et aucun tableau ne m'est plus cher à regarder que celui de son arrière-petite-fille, ma jeune enfant, lorsqu'elle s'établit, entourée de joujoux, dans la bergère où je l'ai vu lui-même qui souriait à nos premiers ébats..... Chers et délicieux souvenirs que fait naître la vue des lieux paternels! Belles années

envolées, doux loisirs écoulés sous les ombrages, nuits ardentes données au travail, avec une fenêtre ouverte sur le ciel étoilé ! Hélas ! le temps fuit, il emporte le meilleur de nous, la jeunesse de notre esprit, la vivacité passionnée de notre sentiment, la verve, la fraîcheur et la grâce de nos pinceaux.... *Ce livre n'est pas celui que je voulais faire,* et la plume avec lequel je l'écris n'est pas, je le sens bien, n'est pas la plume de mon jeune temps....

Une idée souriante, un regret mélancolique, une heure passée sur l'herbe à voir, comme dit M. Hugo, ses pensées voler au soleil ; un excellent chapitre sur la peinture des anciens, à propos de bonshommes charbonnés que nous montrent les murs ; puis un chat qui se regarde au miroir, fantaisie d'humeur ; puis un épanchement de mémoire virgilienne. Que sais-je encore ? Un gracieux méandre, qui passe à travers tout, qui s'égare sans cesse et revient le plus naturellement du monde rejoindre la grande route philosophique, au bout de laquelle la grave conclusion nous attend et nous attendra quelque temps encore.

Que de citations charmantes, si nous pouvions citer !... Mais vous avez le livre entre les mains,

ouvrez-le de confiance. Vous y trouverez Topffer tout entier, l'écrivain et l'artiste que vous connaissez, que vous aimez, et avec eux un philosophe comme on n'en voit guère, dont toute la philosophie est un bon sens élevé, un esprit lumineux et un goût exquis...

ALBERT AUBERT.

PRÉFACE DU LIVRE PREMIER.

Je fais un traité du lavis à l'encre de Chine. Ceci en est le premier livre. Il était fini quand je me suis aperçu qu'il n'y était question ni de lavis ni d'encre de Chine.

Mais je ne puis manquer d'en parler dans les livres qui vont suivre. En attendant, je dépose celui-ci dans mes menus-propos; c'est le coffre où je jette toutes mes paperasses. De là, il ira plus tard rejoindre ses frères, à moins que ceux-ci ne viennent l'y joindre.

R. T.

RÉFLEXIONS

ET

MENUS-PROPOS

D'UN PEINTRE GÉNEVOIS.

LIVRE PREMIER.

CHAPITRE PREMIER.

Comment l'homme a six sens.

Les cinq autres sont connus, reste à démontrer le sixième.

C'est difficile, car il n'a pas d'appareil extérieur, comme la vue, l'œil, l'ouïe, l'oreille; il est invisible et caché au dedans du cerveau. Mais il y est, et c'est de cette retraite mystérieuse qu'il domine ses cinq frères et les fait servir à ses fins.

En effet, par les yeux nous voyons, par le nez nous flairons, par l'ouïe nous entendons ; mais qu'est-ce que voir, ouïr, flairer ? Pour la brute aussi la feuille est verte, le ciel éclatant, la fleur odorante. Elle a ces perceptions par ses cinq sens, mais rien au delà, faute du sixième.

Chez l'homme seul fut placé ce sixième sens ; le rudiment en est dans tous les cerveaux de l'espèce humaine ; seulement, chez les uns il se développe, chez les autres il avorte ou reste oisif.

CHAPITRE II.

Comment l'auteur escamote la description de ce sixième sens et s'embrouille à vue d'œil.

Je vais dire comment on le nomme par le monde. C'est plus aisé de le désigner que de le décrire.

Les uns l'ont appelé la poésie de l'esprit, disant d'un tel en ce sens : Il a de la poésie dans l'esprit ; les autres, plus voisins de l'acception que j'ai en vue, l'ont appelé la bosse des beaux-

arts, disant en ce sens : Il a la bosse, de gens qui n'étaient pas du tout bossus.

Mais que voit-il, que sent-il, ce sixième sens? il flaire, il ouït, il voit, il touche, en un mot, il réunit les fonctions des cinq autres, mais dans un monde idéal où les cinq autres n'ont pas l'entrée. J'ai parlé de la feuille, du lac, du ciel; eh bien! à toutes ces choses il goûte un charme qui ne tient ni au vert, ni au bleu, ni à l'éclat; un charme dont ces perceptions sont bien l'occasion, mais non pas l'objet; qu'elles excitent, provoquent, mais qu'elles ne sauraient produire par elles seules.

Je puis affirmer que ce charme existe, mais comment le peindre? Quand on le veut fixer, il se dissipe; quand on le veut saisir, il s'échappe; quand on y parvient, il se fane à l'instant.

CHAPITRE III.

Comment l'auteur, voulant décrire des choses de pur sentiment, devient fade, affecté, obscur, sans cesser pourtant d'être honnête et moral.

Toutefois j'essaierai.

Ce charme dont je parle, s'est de sentir dans la feuille quelque chose de caduc, de léger, d'éphémère; c'est de rêver à son occasion la fuite rapide des années, les tristes métamorphoses qu'opère le temps; c'est d'y reconnaître quelques traits de notre destinée, jouet des choses extérieures, comme la feuille l'est des vents et des orages de l'air; c'est de sentir dans le lac quelque chose de paisible et d'aimable, une mystérieuse retraite, ou un pur reflet du ciel, variable comme lui, et portant à l'âme tantôt une mélancolie qui la contriste mollement, tantôt une joie douce qui la récrée; c'est de sentir dans le ciel une profondeur qui émeut, de lointaines plages.....

Je crois que je ferai bien de ne pas aller plus loin.

CHAPITRE IV.

Comment l'auteur se tire d'affaire comme il peut.

Au surplus, tout bête et obscur que soit mon dernier chapitre, si seulement vous en avez compris quelque chose, c'est tout comme si vous l'aviez compris en entier; car vous tenez alors pour certain que la sensation pure et simple n'est que la très-humble servante de mon sixième sens, auquel elle fournit sans cesse matière à sentir, à rêver, à errer, de la plus douce façon du monde, dans une contrée charmante et sans bornes qui n'est pas la contrée matérielle que vos yeux voient ou que foulent vos pieds.

Que si vous n'avez rien compris à mon chapitre, c'est, ou bien que je n'ai rien dit de compréhensible (ce que je serais porté à croire), ou bien que, n'ayant pas ce sixième sens, rien ne saurait vous en donner une idée (ce qui est bien peu probable, homme d'esprit comme vous l'êtes, et parfaitement constitué).

Jean Paul, aveugle de naissance, lisant un ou-

vrage sur les couleurs, disait de l'auteur que celui-ci ne s'entendait pas lui-même, et peut-être Jean Paul avait raison.

CHAPITRE V.

Comment l'auteur récapitule, et noue ce qu'il a dit avec ce qu'il va dire.

Il y a donc un sixième sens.

C'est que c'est? C'est la bosse.

Tous ne l'ont pas, mais nous l'avons, vous et moi.

Qu'en ferons-nous? C'est ce que je vais vous apprendre dans le chapitre suivant.

CHAPITRE VI.

Comment de la bosse naissent les beaux-arts
et les bonnes gens.

De sentir à vouloir reproduire, il n'y a qu'un pas. Si ce rocher couronné d'arbres, percé de cavernes et formant une masse hardie qui se répète dans le cristal d'une fontaine, vient à frapper mon sixième sens, de façon qu'il s'ensuive le charme dont j'ai parlé, l'envie me prend aussitôt d'en reproduire l'image.

Pourquoi cette envie? C'est qu'imiter est un plaisir naturel à l'homme, lequel volontiers s'émerveille naïvement à voir naître sous ses doigts la ressemblance de quelque chose. Mais c'est plus! imiter, pour l'homme c'est créer; or créer, c'est volupté d'amour-propre qui nous allèche; c'est acte de puissance qui nous grandit; c'est à l'âme, son plus noble passe-temps.

Lors donc que cette envie me prend au pied de ma roche solitaire, j'avise aux moyens d'imiter. Suis-je de Mantoue, et m'appelé-je Virgile,

je prends des mots, et rien que de leur heureux assemblage je forme la représentation de mon rocher. Chose merveilleuse! dans des mots, je trouve des couleurs fraîches, suaves ou sévères; je trouve des formes douces ou hardies, et, avec des ingrédients qui n'ont aucune ressemblance de nature avec l'objet que je veux peindre, je trace un paysage sublime, où je prête encore à la nature quelques aimables traits qu'elle avait oubliés.

Suis-je du pays de Flandre, et m'appelé-je Potter ou Dujardin, je broie avec de l'huile quelques pincées de terre colorée, et trempant mes pinceaux dans ce mélange, j'y trouve des nuances pour rendre, non pas seulement ma roche, pierre brute et sans vie, mais ma roche avec son gracieux ou son terrible, ma roche avec tous les pensers qu'elle m'inspire, paisibles ou sauvages; j'y trouve du transparent pour rendre la claire fontaine, du sourd pour rendre cette profondeur sombre qui se perd mystérieusement sous les mousses vives; et encore ici, si quelque tache dépare mon modèle, ou si quelque beauté que j'ai entrevue lui manque, je détruis ce qui était, ou je crée ce qui n'était pas.

Que si je ne suis ni Virgile, ni Potter, mais Cimarosa, ou seulement Rossini, je prends des sons et j'imite, je crée encore. Mes couleurs sont plus vagues, mais plus riches; mon dessin moins

précis, mais plus grand; mes traits moins fidèles, mais plus énergiques. Et si j'amène au pied de cette roche, Ariadne abandonnée, avec des sons aussi, j'exprimerai la poignante douleur qui déchire son âme; bien plus, par les moyens particuliers que m'offre mon art, confondant en un même tableau et les tristes impressions d'une sauvage solitude, et le morne aspect d'un ciel d'airain, et les cris plaintifs de l'écho, et la gémissante voix de cette amante éplorée, je vous saisirai au cœur, et des larmes bouillantes poindront à votre paupière!

Enfin, que si je suis Pierre ou Jean, et de mon pays, ayant la bosse moins le génie, encore est-il qu'ému de ces beautés, je m'essaie à les dire, j'en bégaie les traits, je cherche à qui communiquer ce qu'elles me font ressentir. Jouir seul des beautés de la nature, c'est jouir à demi; on l'a dit : mais pourquoi? Parce qu'au sentiment vif se lie toujours le besoin d'exprimer, de peindre, de représenter à soi-même et aux autres : seul point que je voulais établir.

C'est donc de la bosse que naissent les beaux-arts; mais est-ce à dire que la bosse n'appartienne qu'à Virgile, Potter, Rossini et consorts?

Non pas. Ce sens particulier est aussi bien ce qui rend apte à goûter les chefs-d'œuvre de ces grands hommes, que ce qui rend propre à les faire; or, de dire que beaucoup d'hommes ne

soient pas aptes à goûter ces chefs-d'œuvre, ce serait absurde autant que faux.

Mais il y a plus; cette poésie de l'esprit qui, dans les beaux-arts, s'applique plus particulièrement aux objets d'imitation, peut, indépendamment de toute imitation, s'étendre à tout, et embrasser tout ce qu'aborde la pensée de l'homme.

N'y a-t-il pas poésie dans l'histoire des âges écoulés, poésie qui plane au-dessus et en dehors des faits dont elle se compose? N'y a-t-il pas poésie dans la religion, au-dessus et en dehors des rites ou des dogmes? N'y a-t-il pas poésie dans la vie de l'homme, dans le jeu de ses passions, dans les vicissitudes de ses jours, dans le mystère de sa destinée, dans la vertu, dans la douleur et jusque dans le crime? Au-dessus de ces choses considérées comme les faits de l'existence humaine, n'est-il pas une région calme et pure où se retire votre pensée pour y goûter l'émotion qu'elles font naître, et dont ces faits sont pour votre âme, comme la feuille pour les yeux, l'occasion bien plus encore que l'objet?

Cette poésie-ci, poésie du cœur autant que de l'esprit, je l'ai entendu nommer drôlement. Il a le *la,* disaient-ils, en parlant de celui qui en était doué, ni plus ni moins qu'ils auraient dit d'un croque-note à sa chanterelle. Entendaient-ils comparer le cœur qui vibre aux émotions poétiques, à la corde qui vibre sous les coups

d'archet? Peut-être. Entendaient-ils autre chose? Je ne sais, mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'observant de quels hommes ils tenaient ce propos, je trouvai toujours que ces hommes avaient quelque étendue dans l'esprit, quelque chaleur dans l'âme, ou quelque générosité dans le cœur. Et c'est de ce temps que, dans ma pensée, j'ai toujours lié ces belles qualités avec la *bosse*, avec le *la*, avant même d'entrevoir quel lien pouvait unir des idées et des mots si étonnés de se trouver ensemble.

Mais patience, on s'instruit en vieillissant; et s'instruire n'est autre chose que trouver les points d'attache qui unissent les faits les plus distants, les plus disparates au premier coup d'œil. Oui, la *bosse*, le *la*, et les plus nobles qualités de l'âme se donnent la main. A la vérité, l'homme sans poésie peut être honnête, probe, laborieux, actif et, comme dit l'autre, bon époux, bon père, bon citoyen; mais à coup sûr, son cœur, son âme, sa pensée sont de petite taille. Il ne bronche pas; le sentier qu'il s'est fait est trop étroit, mais il s'y embourbe et n'en saurait sortir; il ne s'égare pas, mais il reste en place; il ne voit pas faux, mais il ne regarde rien. De cette espèce d'êtres, j'entends dire que notre âge en est fécond; j'en sais parmi les jeunes hommes, et l'oserai-je dire..... pourquoi non? d'autres l'ont fait..... ils font nombre parmi nous.

« J'ai vu, dit-il pendre un homme, et c'était bien fait, car il avait volé à main armée sur la grande route, et nuitamment. » Il est logicien notre ami, et raisonne serré. Va, fais-toi avocat, tu seras bavard; éloquent, jamais. Fais-toi juge, tu pourras être injuste, cruel, mais à coup sûr conséquent aux textes de loi. Fais-toi jurisconsulte, tu pourras savoir par cœur tout le Digeste et Cujas, mais à coup sûr tu aurais mieux pensé de te faire commis au bureau de l'enregistrement.

A cet exemple, j'en pourrais ajouter d'autres; mais il est temps que je m'explique un peu mieux, car peindre n'est pas toujours prouver. Ne trouvez-vous pas à ce diseur la sotte affirmation d'un esprit étroit, arrêté, clos, l'égoïsme pédant d'une petite âme, la froideur raisonneuse d'un cœur sans élan et sans vie? Et n'est-ce point que ceux qui raisonnent, parlent, agissent ainsi d'habitude, n'ont pas le *la*, sont gens sans poésie?

Je le crois pour ma part, car de la poésie naît le doute; or le doute, pour l'homme mortel dont la vue est si bornée, qu'est-ce autre chose que l'étendue de l'esprit?

Quand, à l'aspect des choses humaines, l'esprit s'est envolé sur les ailes de la poésie, comme pour en chercher les causes, pour en reconnaître les lois, pour en sonder le mystère, que rappor-

te-t-il? Plus il s'est élevé, plus il a trouvé de profondeur, plus il a entrevu de plages lointaines, infinies, hors de sa portée..... Ce qu'il rapporte, c'est un jugement plus timide, une raison plus humble, un doute compatissant sur les choses qui intéressent la destinée de ses semblables; ce qu'il rapporte encore, c'est un dédaigneux regard pour celui qui ne saurait voir dans le supplice d'un voleur de grand chemin que la conséquence logique d'un texte de loi fait de main d'homme, eût-il mille fois raison et en fait et en droit. Que si cet homme plaide pour votre honneur ou votre vie, n'ayez crainte, l'éloquence est près de lui, et du doute d'où il part il saura faire jaillir les plus touchantes vérités; que s'il est votre juge, n'ayez crainte encore, il aura des entrailles à côté de sa conscience; que s'il est jurisconsulte, il verra dans le fatras des légistes un dépôt de vérités et d'erreurs, et non des bases éternelles.

De la poésie naît la chaleur de l'âme; car c'est à son feu que les passions s'échauffent, en s'épurant : le nierez-vous? Mais répondez, y a-t-il passion sans poésie, et vîtes-vous jamais un cœur chaud sans passions? A prendre l'amour pour exemple, qu'est-il, réduit au désir de la possession d'une femme chair et os? Voyez plutôt ce qu'il peut être lorsqu'il a entrevu, au travers des traits qui le touchent, une créature toute

pure et tout aimable, un charmant assemblage de grâce et de faiblesse, un être céleste auquel il attache son espérance et sa vie !

De la poésie naissent les belles pensées, les généreux élans du cœur. Dans les arts elle aime le beau, elle le cherche et le reproduit ; dans le monde moral elle le cherche encore, elle le provoque, elle y assortit la vie et la conduite, et quand elle rencontre de tristes réalités, la dernière elle se décourage, et, trompée bien des fois, aime à se laisser tromper encore ; que si elle anime un homme ordinaire, elle le poussera à mille actions généreuses bien qu'obscures ; que si elle anime un Penn, un Franklin, elle fera tourner sa raison puissante au bonheur de l'humanité.

CHAPITRE VII.

Comment l'auteur se met à divaguer.

Mais j'ai dit que de la poésie naît le doute. Ce mot est en mauvaise odeur. Je veux m'expliquer.

Le doute poétique n'est point le doute religieux ; il n'a ni le même objet ni les mêmes conséquences. Bien au contraire, il est le mobile qui ramène le plus fréquemment la pensée vers Dieu, l'auteur, la cause de toutes ces choses inexplicables sur lesquelles il va planant sans pouvoir se fixer. Dieu est le mot de l'énigme qu'il cherche, et en le cherchant il s'en approche. Si ce n'est pas de ce doute-là que l'homme part pour arriver à la religion, d'où sera-ce ? De l'éducation seule. Et qu'est-ce alors que la religion ? mémoire, obéissance.

Le doute poétique n'est pas mieux le doute philosophique, qui est une sage mais froide suspension du jugement sur certains faits ou certaines lois de la science. C'est donc encore moins

le scepticisme, qui n'est pas un doute, mais un système aussi exclusif, aussi affirmatif que ses confrères. — Qu'est-ce donc? — Pardon, si je vous réponds en latin[1], mais je crois en trouver quelques traits dans ces vers.

[1] Me vero primum dulces ante omnia musæ,
Quarum sacra fero ingenti percutus amore,
Accipiant, cœlique vias et sidera monstrent;
Defectus solis varios, lunæque labores;

[1] Voici pour la forme la traduction de Delille, belle sans doute, mais traduction, c'est-à-dire travestissement : Virgile sentant, concevant, exprimant en français; Virgile garotté par la rime et l'alexandrin; Virgile en perruque et manchettes; Virgile abbé et l'un des quarante; Virgile, moins son coloris, son âme, sa candeur, moins tout ce qui est Virgile.

O vous à qui j'offris mes premiers sacrifices,
Muses, soyez toujours mes plus chères délices!
Dites-moi quelle cause éclipse dans leur cours
Le clair flambeau des nuits, l'astre pompeux des jours;
Pourquoi la terre tremble, et pourquoi la mer gronde;
Quel pouvoir fait enfler, fait décroître son onde;
Comment de nos soleils l'inégale clarté
S'abrége dans l'hiver, se prolonge en été;
Comment roulent les cieux, et quel puissant génie
Des sphères dans leur cours entretient l'harmonie?
Mais si mon sang trop froid m'interdit ces travaux,
Eh bien! vertes forêts, prés fleuris, clairs ruisseaux,
J'irai, je goûterai votre douceur secrète.
Adieu gloire, projets. O coteaux du Taygète,
Par les vierges de Sparte en cadence foulés!
Oh! qui me portera dans vos bois reculés?
Où sont, ô Sperchius! tes fortunés rivages? etc.

Unde tremor terris, quâ vi maria alta tumescant
Objicibus ruptis, rursusque in seipsa residant;
Quid tantum oceano properent se tingere soles
Hiberni, vel quæ tardis mora noctibus obstet.
Sin has ne possim naturæ accedere partes,
Frigidus obstiterit circum præcordia sanguis;
Rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes,
Flumina amem sylvasque inglorius. O ubi campi
Sperchiusque, et virginibus bacchata Lacœnis
Taygeta! O qui me gelidis in vallibus Hæmi
Sistat, et ingenti ramorum protegat umbrâ! etc.

Possible que Scaliger ou Juste-Lipse voient là-dedans un petit goût dépravé pour l'astrologie, des notions erronées de physique, ou quelque système dangereux, tendant aux atomes; mais n'est-ce pas plus encore l'essor d'une âme qui s'élève au spectacle des grands faits de la nature, et ne rencontrant que doute, mystère, profondeur, revient, mélancolique, se reposer sur les pelouses du Taygète! Or, Virgile est l'auteur le plus religieux de son temps, il n'est pas le moins philosophe; poète, il est avant tous les autres.

Les anciens offrent ces traits en mille rencontres. Leur pensée embrasse tout, explique peu. De là, leur faire large et naïf, leur manière grande, indépendante, originale. Ils sont crédules, superstitieux, ignorants, oui; mais ils n'ont pas la manie du faux savoir, ils n'ont pas ce besoin de positif qui rétrécit l'esprit, qui

ruine la poésie, l'éloquence et, je crois, l'histoire.

Tacite dit quelque part :

« Nisi fortè rebus cunctis inest quidam velut orbis, ut quemadmodum temporum vices ita morum vertantur, nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque ætas multus laudis et artium imitanda posteris tulit [1]. »

Et ailleurs, parlant de ce Lépidus qui sut rester ami du farouche Tibère, tout en contrariant ses actes et en tempérant ses cruautés :

« Undè dubitare cogor, fato et sorte nascendi ut cætera ita principum inclinatio in hos, offensio in illos; an sit aliquid in nostris consiliis, liceatque, inter abruptam contumaciam et deforme obsequium, pergere iter ambitione et periculis vacuum [2]. »

C'est là du doute poétique en histoire; doute aussi profond pour le moins que la plus plausi-

[1] Peut-être aussi que toutes les choses humaines sont assujetties à des révolutions périodiques, et que les mœurs changent comme les temps. Peut-être tout n'a pas été mieux autrefois, et notre siècle a produit aussi des vertus et des talents dignes que la postérité les imite. (Tacite, *Annales,* III, chap. LV, traduction de Dureau de Lamalle.)

[2] C'est ce qui me fait douter si l'ascendant irrésistible qui règle notre sort destine aussi, dès la naissance, aux uns la faveur des princes, aux autres leur disgrâce; ou si la sagesse humaine ne peut pas, entre la résistance qui se perd et la servilité qui se déshonore, trouver une route exempte à la fois de bassesse et de périls. (Tacite, *Annales,* liv. IV, traduction de Burnouf.)

ble explication d'une amitié si étrange ; doute naïf, parce qu'il révèle d'une manière inattendue la modeste réserve d'un penseur du premier ordre; doute éloquent, parce qu'au lieu d'arrêter la pensée, il lui ouvre un espace, et lui montre un mystère.

Ces traits sont rares chez nos historiens modernes. C'est qu'ils ne s'amusent pas à douter. Leur métier, c'est d'expliquer toujours et partout, non de décrire; c'est d'ajuster à des causes des effets, à des principes des conséquences, que bien, que mal, c'est vrai; mais à quoi servent donc les phrases, si ce n'est à cacher le défaut des pensées; l'artifice du style, si ce n'est à voiler sous une riche enveloppe, la faiblesse des liens ; l'art de disposer ses matériaux, si ce n'est à faire cadrer par bribes et morceaux ce qui, entier, ne cadrerait pas; sans compter l'ignorance et la sottise du lecteur qui n'aime rien tant qu'une idée claire, fût-elle fausse ?

D'où part Montaigne pour s'élever si haut, pour pénétrer si profond, pour atteindre si loin ? Du doute, où arrive-t-il ? au doute. Mais ce doute, inévitable partage d'une raison supérieure, de quelle erreur le fait-il l'apôtre, de quel sentiment honnête et bon le dépouille-t-il ? Pour moi, je ne saurais le voir, et bien au contraire. Penseur plein de droiture, de candeur et de sens; écrivain plein de force, de chaleur, de

grâce; philosophe plus grand encore par ce qu'il dit ignorer que par ce qu'il pense savoir, Montaigne est le type de ces esprits poétiques dont le doute atteste l'étendue et l'élévation.

Que si nous voulions poursuivre, nous trouverions que Rabelais, La Fontaine, Pascal même... Mais il vaut mieux finir.

CHAPITRE VIII.

Où l'auteur divague moins.

Je reviens aux beaux-arts. Ils naissent de la bosse, avons-nous dit, et j'en voulais conclure ceci : que sans la bosse, il est inutile que vous vous adonniez aux beaux-arts. Faites de la tapisserie, de la lithochromie, de la lithographie au tampon; dessinez au ponsif, faites des portraits au physionotrace, des paysages à la chambre obscure; peignez des laques ou décalquez sur le bois de Spa, ces choses-là ont justement été inventés à l'usage de ceux qui n'ont pas la bosse; mais ne vous adonnez point aux beaux-

arts. Parlez-en, c'est permis à tout le monde; aimez-les, c'est très-innocent à vous; sentez-les profondément même, c'est signe d'un goût comme il faut; mais encore une fois, ne vous y adonnez pas.

Que si au contraire vous avez la bosse, même en faible mesure, comptez qu'en vous adonnant aux beaux-arts, vous aurez fait la plus charmante entreprise, et jeté sur le cours de votre vie les plus aimables fleurs. Que n'ai-je la voix assez douce pour vous convaincre! la parole assez pressante pour vous convier à ces heureux loisirs! Heures si chères que j'ai vues s'écouler doucement à ces paisibles travaux; que ne puis-je peindre en traits assez vrais de quel charme vous embellissez les plus ingrates journées!

Mais je ne puis : en quelques mots, c'est impossible; en un volume, c'est ennuyeux.

CHAPITRE IX.

Comment l'auteur se borne à transcrire un chiffon de papier.

Voici pourtant quelques phrases que je transcris d'un chiffon que j'ai toujours gardé dans le tiroir aux vieux papiers.

« Tu me demandes si je vois avec plaisir que tu t'adonnes à imiter sur le papier les choses qui te frappent aux champs ou ailleurs ? Cette question seule m'a causé de la joie, en me prouvant que tes goûts inclinent vers la culture des beaux-arts.

» Je sais mieux que toi, mon fils, ce qu'est la vie : c'est une suite de travaux, de devoirs qu'il faut remplir au milieu d'agitations et de vicissitudes de toutes sortes. Ces travaux, souvent pénibles, ont besoin d'être coupés par de longs loisirs, et c'est l'emploi de ces loisirs qui est le grand écueil des hommes, de ceux au moins qui, comme toi, ne sont pas assez supérieurs aux autres pour trouver dans l'exercice constant de

facultés puissantes un salutaire aliment à leur activité.

» Regarde autour de toi : parmi les hommes ordinaires, combien consument ces loisirs dans une stérile oisiveté, inactifs de l'esprit autant que du corps, et laissant honteusement perdre ces heures qu'ils pourraient féconder à leur profit et à celui des autres ! Combien les consument en frivoles amusements, qui n'ont d'autre attrait que les sots plaisirs de la vanité ou l'appât grossier de la bonne chère ! Combien, blasés sur toutes ces choses, recourent à des jouissances nuisibles ou coupables, et ceux-ci, parmi les hommes qui eussent été dignes de meilleures choses ; car c'est chez les âmes le plus susceptibles de bien que l'oisiveté tourne le plus à piége. Là où elle trouve mort et froideur, qu'a-t-elle à nuire ? Là où elle trouve chaleur et vie, elle embrase et corrompt.

» Heureux donc, mon fils, si tu inclines vers un délassement qui te préserve de cette nullité oisive et de ces écarts funestes. De toutes les choses qui portent le nom de plaisir et qui servent aux récréations des hommes, il n'en est aucune que j'estime meilleure, plus douce et plus préservatrice, plus utile et plus noble de sa nature, plus propre, tout en occupant l'intelligence et les doigts, à conduire l'âme vers les sources de ce qui est beau et pur ; il n'en est

aucune qui, dans mon esprit, n'eût à perdre au parallèle, non pas même la culture des lettres pour laquelle je professe tant d'estime.

» Les lettres donnent des plaisirs plus vifs, mais moins constants ; elles occupent plus l'esprit, mais elles le délassent moins, et au jeune âge, elles ne sont pas sans écueils. Mais surtout, mon cher fils, tandis que la pratique des beaux-arts peut convenir à tous, la pratique des lettres ne saurait convenir qu'aux hommes supérieurs. Que s'il s'agit, non de les pratiquer, mais seulement de s'éclairer à leur flambeau, de boire à leur bienfaisante coupe, d'en devenir l'amant fidèle, oh ! alors, elles sont avant les beaux-arts le charme de la vie et le plus noble des loisirs. Mais c'est justement un motif de plus pour que je me réjouisse de la direction que prennent tes penchants ; car les arts et les lettres suivent des routes voisines, qui vont se rapprochant et finissent par se croiser. Tu as pris celle qui conduit le plus sûrement à l'autre.

» Poursuis donc, mon fils, et ne crains point que je te voie sans joie t'avancer vers ces fortunés loisirs où s'écouleront les plus doux instants de ta vie. Après que tu auras franchi les premiers pas, ou plutôt dès ces premiers pas, tu verras s'ouvrir devant toi un champ sans limites de jouissances nouvelles, et peu à peu y posant ta tente, tu auras hâte à chaque journée

d'en finir avec les affaires pour retourner dans ta chère solitude. Là, satisfait et paisible, allant d'essais en essais, de progrès en progrès, à chacun tu découvriras dans l'art par lequel tu imites, et dans la nature qui te sert de modèle, des choses curieuses pour l'esprit, utiles pour l'intelligence ou intéressantes pour le cœur. Car c'est un avantage particulier à ce genre de travail, et qui explique comment il délasse, tout en occupant, que d'être moitié d'exécution, moitié de pensée : en sorte que, employant tour à tour plusieurs facultés diverses, il les exerce sans fatigue, et repose l'une par l'autre. Au plus humble croquis que tu traceras en face d'une campagne ou d'un bois, l'adresse, l'intelligence, l'observation, le jugement, l'imagination trouveront tour à tour leur rôle et leur emploi; sans compter ce charme attrayant qu'éprouvent en face de la nature ceux qu'ont émus ses beautés. Ces lieux dont tu auras reproduit l'image te deviendront chers, et l'esquisse même informe, que tu en auras faite, te les retracera toujours non-seulement avec l'intérêt qu'ils avaient pour toi, mais avec tout le plaisir que tu goûtas jadis à les peindre. Ajoute qu'une sympathie naturelle rapproche presque toujours ceux qui s'abreuvent aux mêmes sources, et qu'à ces plaisirs viendront se joindre ceux de quelque amitié fondée sur des goûts communs, ces entretiens

si doux, si remplis, où se pressent en foule les questions tantôt graves, tantôt légères, toujours instructives, que soulèvent les arts. Où est le temps pour l'oisiveté, pour l'ennui, pour le vice ? Mon fils, après la vertu il n'est rien de si louable que la sagesse, et la sagesse pourrait-elle revêtir de plus aimables traits que ceux des muses !..... »

Ici le chiffon est déchiré.

CHAPITRE X.

Comment l'auteur, à propos du chiffon, se mêle de ce qui ne le regarde pas.

Je pense que ces mêmes choses transcrites du chiffon et convenablement modifiées, seraient à l'usage des jeunes filles aussi bien qu'à celui des jeunes garçons.

Ce ne serait point pour les mêmes causes précisément; car si, d'une part, les plaisirs de la vanité sont bien moins sots chez elles que chez les hommes, d'autre part il n'est guère

d'usage que leurs loisirs tournent à la bonne chère ou aux jouissances nuisibles et coupables. D'ailleurs une femme, sans un certain degré de frivolité et de nonchalance, peut être une femme d'un rare mérite, mais une femme sans grâce, comme on en voit, et je serais désolé d'en augmenter le nombre.

Qu'une jeune personne soit habile aux ouvrages d'aiguille, entendue aux choses domestiques et propre à faire un jour une épouse ménagère, rien de mieux : s'il faut opter entre ceci et toute autre chose, choisissons ceci. Toutefois, si à ce mérite indispensable, il y avait moyen d'en ajouter quelque autre moins solide, mais plus aimable ; moins respectable, mais plus gracieux ; moins essentiel, mais tout aussi nécessaire, faudrait-il le négliger ? — Non pas, dites-vous : aussi ma fille cultive les talents d'agrément.

Les talents d'agrément ! bon Dieu ! Que j'en ai vu et entendu, de ces talents d'agrément, et combien peu d'agréables ! A proprement parler, nous sommes dans le siècle des talents d'agrément. Des générations entières de jeunes filles jouent la sonate, dansent la mazourka, peignent les fleurs; il serait plus aisé de nombrer celles qui n'ont pas ces agréments que celles qui en sont pourvues. Mais une jeune personne qui ait entrevu dans la culture des

arts quelque chose de plus relevé qu'un simple passe-temps, qu'une affaire de mode ou d'usage, qui s'en fasse une occupation de choix, qui y ait puisé les vrais agréments de l'esprit et ce goût délicat qui ajoute tant aux grâces naturelles, c'est un phénomène bien rare, n'est-ce pas ?

Cher monsieur, le ciel nous préserve d'une Corinne pour notre enfant. Ayons plutôt des talents d'agrément, comme votre fille, que des talents d'éclat, de parade, qui ôtent plus aux femmes en bonheur ou en mérite qu'ils ne leur valent en gloire. Mais entre ces deux routes, dont l'une fréquentée par la foule ne mène à rien; dont l'autre abordable au petit nombre est d'ailleurs trop en vue pour nos filles, n'est-il point quelque sentier obscur et solitaire, qui conduise à de douces retraites, quelque aimable rive parsemée de modestes fleurs qui se laissent cueillir sans bruit et sans éclat ?

Je le pense pour ma part, et ce sentier solitaire, c'est la culture des beaux-arts dans le sein de la retraite domestique; c'est la culture des beaux-arts, non pour briller dans un salon, recevoir les oisifs, ou ennuyer ses grands parents; non plus pour en faire gloire ou renommée, mais pour y chercher, à côté d'une amusante récréation, une action sur le cœur, un exercice à l'esprit, une carrière à l'imagina-

tion; pour y trouver à tant de facultés que les occupations ordinaires des femmes tuent ou laissent oisives, cet élégant perfectionnement qui ajoute aux avantages extérieurs, en même temps qu'il est comme la parure de l'âme.

Charmante créature et tout aimable, que la jeune fille qui sut faire de ses loisirs un si doux emploi! charmante et tout aimable, si ces grâces nouvelles, qu'elle acquit dans la solitude, viennent à se répandre autour d'elle comme un parfum que l'on respire sans le voir; si, au travers du voile de la modestie, l'on devine sur son visage cette intelligence du beau, cette délicatesse de l'esprit, ce tact fin, ce sentiment poétique que développent les arts et que révèlent quelquefois un regard, un sourire, ou seulement la rougeur qui le réprime! Un charme mystérieux attire et retient auprès d'elle; son air attache, son silence même intéresse; elle est recherchée entre ses compagnes, car aux grâces du corps elle unit celles de l'âme, celles qui ne vieillissent pas, celles qui demeurent quand s'envolent les autres.

Je ne veux point dire que la culture des beaux-arts ait seule le privilége de produire ces attrayantes choses, mais seulement qu'elles ne sauraient provenir de ce que nous entendons dans notre éducation par la culture des talents d'agrément.

Je ne vais pas dans le monde, mais j'en sais des nouvelles quelquefois, et j'entends dire que les honneurs de la conversation auprès des jeunes personnes y appartiennent en général aux sots; j'entends dire qu'eux seuls ont cet à-propos de niaiserie, cette abondance de phrases vides dont les jeunes personnes de nos jours (j'allais dire de notre pays) sont friandes comme d'un aliment à leur estomac, comme du seul mets qu'elles digèrent. Et cependant, toutes ces jeunes personnes ont un, deux, trois, quelquefois quatre talents d'agrément; elles causent de tout, et de beaux-arts aussi.....

Elles causent de tout, c'est vrai, mais elles ne s'intéressent à rien, comprennent peu, ne sentent pas. C'est le fruit de leur éducation, y compris leurs talents d'agrément. A l'exception de ces principes sévères qui protégent leurs mœurs et préparent leurs vertus domestiques, tout y est surface, apparence; tout y a pour motif et pour but certains avantages extérieurs entièrement étrangers aux choses qu'elles apprennent, aux arts qu'elles cultivent. Elles lisent pour avoir lu; elles font de la musique pour briller après le thé, ou faire danser les galops; elles dessinent, quelquefois pas mal, parce que c'est le ton, le signe d'une éducation comme il faut; quoi, enfin? parce que c'est un talent d'agrément, comme il est reçu, selon le temps,

d'avoir un boa ou des manches à gigots. De là ces talents sans âme qui empruntent quelque vie de la vanité seule, talents sans utilité dans la retraite, sans racines dans l'esprit, et qui ne survivent jamais au mariage; or, comme nous ne sommes dans la société que ce que nous nous sommes faits dans la retraite, de là aussi ce jargon sans charme et sans vie qui, pour être plat, ne manque ni de prétention ni de pédanterie, monnaie courante qui s'échange de préférence avec les sots, parce qu'ils en ont seuls la bourse toujours pleine, ou avec les gens sensés, parce qu'ils sont tenus de s'en procurer, sous peine de rester à l'écart, chose dure, s'ils ont vingt ans et un cœur.

Or, les femmes donnent le ton à la société. C'est vrai, c'est mille fois vrai. L'homme ne se départ jamais du désir de leur plaire, et il recherche pour cela les avantages qu'elles prisent, non ceux qu'elles ignorent ou dédaignent. Où les femmes sont corrompues, les hommes sont libertins, et l'indécence du langage, la licence des manières, se montrent au travers du respect des formes et du vernis de l'usage. Où elles sont coquettes, les hommes sont faux, sans affections sincères, sans égards vrais. Où elles sont opprimées, les hommes sont brutaux, la société sans charme et sans élégance, ou plutôt il n'y a pas de société. Mais là même où elles peuvent

régner, si elles n'imposent pas leur empire, les hommes le méconnaissent; si elles ne défendent pas leur dignité, ils l'enfreignent; si elles sont sans exigence, ils sont sans égards; si elles ne mettent pas un prix à leur estime, ils se passent de la mériter. Ainsi tout se gâte ou s'épure à leur commerce.

C'est vrai, c'est mille fois vrai. Heureusement ce tableau ne nous convient point; les femmes ne sont chez nous ni corrompues, ni coquettes, ni opprimées, ni sans dignité, ni sans exigence; et c'est pourquoi, nous, leurs sujets, nous sommets décens, un peu roides, mais point brutaux, point libres, point rebelles et nullement lovelaces.

Que sont-elles donc? Recourez au critère, et jugez-les par ce que sont nos jeunes hommes, par les avantages qui, dans le monde, suffisent à les faire agréer. Ces avantages sont-ils les talents, l'esprit, le caractère, les qualités distinguées, lors même qu'ils s'allient à des formes agréables et polies? On m'assure que non. Sont-ce du moins ceux qui naissent du culte chevaleresque des femmes, la galanterie noble, l'amour respectueux, délicat, le dévouement exagéré quelquefois, mais ennobli par la passion? On m'assure que ceci n'est pas même connu chez nous. A défaut de ces avantages, sont-ce du moins ceux de la figure, une aimable gaieté, une

chaleur de cœur qui répand au dehors quelque animation, quelque vie? Oh! non : la figure, c'est vulgaire; l'aimable gaieté, l'animation, la vie, c'est bruyant, et puis commun, familier. Qu'est-ce donc?

Avant tout, ce sont les avantages de condition, les titres, ou, à défaut (car ils sont rares), ce qui en tient lieu : les distinctions de coteries, distinctions factices, mais tranchées, que chez nous les hommes dédaignent entre eux peut-être plus qu'ailleurs, mais que les dames y entretiennent avec soin, y règlent en souveraines. Viennent ensuite les avantages de fortune, moins factices, moins tranchés aussi, mais rivaux des premiers, parce qu'ils y conduisent. Après ceux-là, que sont les autres? Rien, ou bien peu de chose. C'est la conversation sans agrément, la raillerie sans gaïeté, la causerie sans finesse, le bavardage sans naturel; ce sont les égards sans galanterie, le sentiment sans chaleur; c'est, non l'usage du monde, mais la connaissance des usages du bal, des combinaisons du galop; c'est même, avant cela, le maintien grave et empesé d'un fat sans gentillesse; c'est le bon ton dans la pose, dans les cheveux; le comme il faut vaniteux, blasé, précieux, aux gants glacés, au claque sous le bras; c'est... oui, ma foi! c'est la cravate! Le mieux dressé dans toutes ces choses est le plus aimable cavalier, le sujet

préféré de ces jeunes reines qui ont réduit à ces niaiseries les conditions de plaire.

Oh! que ce n'est point ainsi que je m'étais représenté le doux empire de la grâce, du sentiment, de la beauté! ce noble servage où la force cède à la faiblesse, où la condition de plaire est celle d'être vraiment aimable, où le sourire du bon accueil et la rougeur de la préférence sont le prix du mérite personnel, du caractère élevé, de la noblesse du cœur, de l'esprit, des talents, du courage; où le fat est ridicule, l'affectation persiflée, la nullité mise à sa place; où l'homme titré, le riche, généreux adversaire de l'homme sans fortune et sans nom, dépose son titre et sa richesse pour lutter à forces égales de galanterie, de délicatesse et d'amabilité!

A propos, où en étais-je? Bon Dieu! que me voilà loin de l'encre de Chine et du lavis!

CHAPITRE XI.

Où l'auteur retrouve sa route.

J'éprouve le besoin de récapituler, non pas pour vous, lecteur plein d'intelligence, mais pour moi. Le fait est que j'ai perdu ma route.

Nous avons vu que de la bosse naissent les beaux-arts et les bonnes gens.

Nous avons conclu de là qu'il faut avoir la bosse pour s'adonner aux beaux-arts.

Ensuite, un chiffon nous a montré qu'il y a du bon à s'y adonner.

Enfin, parlant des jeunes filles, nous avons dit qu'il ne faut pas confondre les doux fruits de la culture des beaux-arts avec les fruits sans saveur que donne la culture des talents d'agrément.

Si donc vous croyez avoir la bosse, accompagnez-moi dans le livre suivant, où nous traiterons des instruments propres au lavis.

Voilà ma route retrouvée.

LIVRE DEUXIÈME.

Si le lavis est un art et non un procédé, qu'advient-il des instruments?

CHAPITRE PREMIER.

Du sujet de ce livre.

Nous allons parler dans ce livre des ingrédients et instruments que requiert l'art dont nous nous occupons. Le plus indispensable de tous c'est la bosse, nous l'avons vu ; mais la bosse ne peut se passer de pinceaux, de papier et d'encre de Chine : c'est l'âme qui ne saurait marcher ni prendre sans des jambes et des mains.

Parlons donc de ces divers instruments. A eux seuls ils demanderaient un volume, mais ce n'est pas moi qui veux le faire; j'écris un traité, et point un manuel; je traite d'un art, et non d'un procédé. Arrêtons-nous là.

S'il est un préjugé enraciné dans la tête des gens en général, et des pères de famille en particulier, c'est celui que le lavis est un procédé; en telle sorte qu'avec bonne vue et bons instruments on y vient, on doit y venir; en telle sorte encore qu'avec patience, adresse, longueur de temps, on arrive, on doit arriver au fini, au léché, qui est la perfection; en telle sorte enfin qu'avec la stricte copie du modèle, on atteint, on doit atteindre à la stricte imitation, qui est le but de l'art. Et voyez comme les préjugés font des petits! d'un en voilà trois, presque aussi gros que leur père.

Pour les gens qui partent de là, il est évident qu'un traité du lavis à l'encre de Chine doit être une bonne description des instruments, accompagnée de la manière de s'en servir, et enrichie de la recette d'un collyre à l'eau de tamarin, à l'usage de ceux qui se fatiguent les yeux à finir, polir et lécher la stricte imitation d'un joli petit paysage; mais pour moi qui ne pars pas de là, il est évident qu'un traité du lavis à l'encre de Chine doit être autre chose.

Le lavis est un art, et nullement un procédé;

j'entends que c'est une chose de pensée, d'intelligence, d'imagination, de sentiment, avant d'être une chose d'exécution et d'adresse. Le procédé, à la vérité, vient au secours de l'art, il le seconde, mais il en est totalement distinct, toutes les fois qu'il n'en est pas l'ennemi. Dans le plus chétif croquis, l'art se révèle par des traits qui viennent de la tête ou du cœur, non de la main ou du pinceau. Quoi! si dans cette clairière, dont vous avez reproduit l'image, je sens la solitude, le mystère, l'aimable silence d'un champêtre asile; si dans ces rocs, dans ces arbres, je découvre l'intelligence des beautés qui leur sont propres, le sentiment naïf des grâces de la nature, en telle sorte que votre œuvre me les révèle, et m'y fasse goûter autant ou plus de charme qu'au modèle, j'irais dire que ce soit là le mérite du pinceau, de l'arrangement des traits, du précieux de la touche ou de l'adresse de la main! Non pas. L'on peut, je le sais, faire des croquis par le procédé seul, mais leur sotte physionomie, leur défaut de charme et d'intérêt, leur ingrate froideur montrent bien mieux encore que je ne puis le dire l'impuissance du procédé, la supériorité de l'art, et quel immense intervalle sépare ces deux choses que vous confondez en une. Voilà pour le père; passons aux enfants.

Si le lavis est un art et non un procédé, qu'advient-il des instruments? Si du plus vil morceau

de charbon promené sur la muraille par une main habile, peut naître une scène de grandeur, de vie, d'intérêt..... voyez-vous décroître cette importance que vous attachiez aux instruments, voyez-vous combien peu vous devez compter, pour le succès, sur les pinceaux les plus exquis, sur les ingrédients les plus superfins? combien peu de place je dois assigner dans cet écrit à des agents si subalternes, si incapables par eux-mêmes? Et d'un.

Si le lavis est un art et non un procédé, voyez-vous patience, adresse et longueur de temps, faire moins que la plus petite étincelle de sentiment, de pensée ou de génie? voyez-vous le fini, le léché, tout à fait étrangers, le plus souvent contraires à la perfection, n'être autre chose qu'une invasion du procédé sur l'art, que la substitution du mérite mécanique au mérite intelligent, que le refuge et le signe de la médiocrité stérile? Et de deux.

Si le lavis est un art et non un procédé, dirons-nous que le but de l'art, en copiant la nature, soit la stricte imitation? Mais alors, autant vaut dire que le plus haut degré où puisse atteindre l'art c'est au trompe-l'œil, et pourtant le trompe-l'œil en est un des bas échelons. Reconnaissez plutôt que l'imitation est le moyen, non le but de l'art. C'est par elle qu'il opère, mais non pour elle; elle est l'instrument de ses con-

ceptions, elle ne l'est qu'en demeurant vraie, fidèle, mais elle n'en est ni le résultat, ni la limite. La nature, source de toute imitation, fournit les éléments, mais c'est l'art qui les combine; dans la nature, ces éléments sont confus, vagues, souvent mal arrangés, c'est l'art qui les choisit et les dispose; dans la nature, ils présentent le beau par fragments épars, c'est l'art qui les rassemble et les assortit; dans la nature enfin ils sont matière brute et muette, c'est l'art qui leur donne un langage et qui en revêt une pensée. Et de trois.

Si ces vues sont justes, me voilà dispensé d'entrer dans de longs détails sur les instruments, je pourrais même les passer sous silence. Mais veux-je le faire? Non; libre maintenant d'en parler à la mesure qui me convient, et sous les rapports qui m'en plaisent, je n'ai garde de faire à eux cette injure, à moi cette privation.

CHAPITRE II.

D'une contradiction apparente.

Il suivrait de ce que j'ai dit dans le chapitre précédent qu'un véritable artiste dédaigne ses pinceaux, son bâton d'encre de Chine, son Wattman, convaincu qu'il est que ces instruments ne font rien à l'affaire, ou y font très-peu. Or c'est ce qu'on ne voit point; et je tombe le premier d'accord que l'un des signes les plus certains auxquels on reconnaisse le véritable artiste, c'est le respect qu'il a pour ses instruments, les soins qu'il leur donne, la place qu'il leur assigne dans ses affections. Voilà une contradiction que je veux expliquer, car elle n'est qu'apparente.

Saint-Preux aimait jusqu'à la pantoufle de Julie; l'artiste aime jusqu'aux moindres brimborions de son art.

Vous trouvez la comparaison étrange; elle n'est pourtant point forcée, ou bien niez ces traits qui l'appuient. N'auriez-vous point connu d'artistes manquant de pain, et employant à ces brim-

borions leur dernier écu? N'en auriez-vous point vu s'endetter pour leur art, qui ne l'eussent point fait pour leur subsistance? N'en auriez-vous point rencontré d'avares sur toute autre chose, prodigues pour celle-là seulement? et n'est-ce point ainsi que se comporte le véritable amour? Écoutez une histoire, et vous trouverez ma pantoufle moins étrange encore.

J'ai connu un jeune ménage, ménage d'artiste, que la gêne, autant que la beauté du jour, retenait aux mansardes. L'homme à ses pinceaux, la femme aux soins domestiques, coulaient, l'un près de l'autre, des jours remplis de charme; car la paix, le travail et l'amour versaient sur ce modeste réduit leurs plus aimables dons. J'allais les voir, attiré par le spectacle de ce tranquille bonheur, et c'est durant ces visites que je remarquai parfois sur le front de la jeune femme quelques nuages de tristesse, dans son humeur quelques signes d'impatience qu'elle dissimulait mal, mais dont la cause m'échappait. Un jour, la trouvant seule, et comme elle était gaie et contente, je lui fis la remarque qu'elle paraissait plus heureuse qu'à l'ordinaire. Aussitôt elle redevint pensive, et comme fâchée que j'eusse pénétré l'intime secret de son cœur. Alors, ayant insisté : C'est vrai, dit-elle, mais il y a des moments où je suis jalouse.....

Jalouse! Vous l'entendez. Je crus, et vous

croyez aussi que quelque autre femme... Pas du tout. Je suis jalouse, reprit-elle avec un sourire plein de sensibilité, mon mari aime trop son art : pour lui il m'oublie quelquefois ; pour lui il a des affections, des pensées, qu'il me serait doux d'avoir sans partage..... Quand nous sommes seuls, de la place où je travaille, je lis sur sa figure des mouvements de cœur qui me sont étrangers, et j'éprouve comme si une troisième personne était là, qui le détournât de moi. Quand je suis sortie et que, pressée du besoin de le revoir, je rentre en hâte,—je le trouve à son chevalet, calme, heureux, ayant à peine compté les instants, et l'idée que ma présence ne lui manquait pas m'est amère. Enfin, ajouta-t-elle, roulant dans ses yeux quelques larmes qui provoquaient sur son visage une rougeur charmante, je me sens quelquefois, sinon la seconde place dans son cœur, du moins la seconde dans ses plaisirs, et je songe avec tristesse qu'il serait moins malheureux venant à me perdre, que si, par quelque accident, il venait à perdre son art.

Voilà mon histoire. Ma comparaison était donc juste, et vous pouvez m'accorder que c'est l'amour de son art, et non l'amitié pour le procédé, qui fait que le véritable artiste aime jusqu'aux moindres babioles qui servent aux travaux chéris, desquels seuls il attend plaisir, faveur et gloire.

CHAPITRE III.

Des Chinois de la Chine.

C'est un drôle de peuple que les Chinois, je parle des Chinois de la Chine, non des Chinois de Voltaire, ce peuple de vrais sages, de vrais philosophes, de vrais savants, dont le grand homme s'était fait comme une férule pour taper sur les doigts de l'Occident. Tous les maîtres d'école ont un bon garçon idéal qu'ils proposent pour exemple aux garnements.

Mais pendant que nous sommes en Chine, voulez-vous voir ce que devient le lavis réduit au procédé ? il n'est pas besoin d'aller plus loin. Les Chinois lavent en perfection ; ils font des choses qui étonnent en fini, en patience, en bonne vue, en finesse, en pointillé, léché, mignoté ; des choses à faire pâmer un père de famille ;..... mais plates, bêtes, uniformes et sans l'ombre d'une pensée. C'est que l'art n'existe pas chez

les Chinois. (A moins pourtant qu'il ne soit dans leurs magots! Possible; j'en ai vu d'excellents.)

Mais à considérer ce fait que depuis des milliers d'années les Chinois possèdent la perfection des procédés, sans qu'un seul d'entre eux se soit, sous le rapport de l'art, élevé plus haut qu'un peintre d'enseignes, et encore, encore.... Vraiment les Chinois sont un drôle de peuple, et bien inexplicable.

L'on vous dira que ceci vient de ce que c'est un peuple éminemment stationnaire en tout, en civilisation, en politique, et par conséquent en beaux-arts aussi.... Répondez : mon bon monsieur, ceci est justement le fait qui m'étonne, c'est l'explication que je voudrais.

L'on vous dira que c'est le climat? autant vaut dire que c'est le thé qu'ils boivent; que c'est leur régime politique? comme si les arts n'avaient pas fleuri sous tous les régimes; que ce sont leurs castes? changez de terrain, et demandez alors pourquoi ils ont des castes depuis des milliers d'années; c'est la même question. Non; les Chinois sont de très-drôles de gens; mais sont-ce des gens?

Je prie qu'on ne se moque pas de moi avant de m'avoir entendu. Je pose en fait que si nous sommes des gens, ils n'en sont pas, et la réciproque.

En toutes choses, nous autres peuples de l'Oc-

cident, nous avançons ou nous reculons; un de nos siècles n'est jamais semblable à un autre : idées, arts, politique, religion, industrie, tout bouge, va, vient, s'étend, se rétrécit, se perd, se retrouve; tout change. C'est un fait, un fait qui tient à notre nature, un fait dont l'absence constante chez les Chinois me porte déjà à douter qu'ils soient des gens comme nous.

De contrée à contrée, et dans un même pays, chez nous autres pays de l'Occident, nous présentons autant de différences que de ressemblances; et sans sortir de notre patrie, nous voilà vingt-deux peuplades tellement diverses et même opposées, qu'à peine pouvons-nous voir une même chose sous un même aspect, juger les mêmes faits avec une même règle, nous entendre sur un seul point. Et là-bas, des deux cent millions d'hommes voient par une même lunette, jugent avec une même règle, s'entendent pour être d'accord, comme pour boire du thé. Certes au moins ne sommes-nous pas des gens comme eux.

Mais le trait le plus saillant manque encore. D'individu à individu, nous autres individus de l'Occident, quelle diversité d'intelligences, d'opinions, de caractères, de tempéraments, d'aptitude ! chez tous, quel besoin de progrès, d'activité, de changement ! chez quelques-uns, quelle supériorité sur les autres, quelles facul-

tés puissantes! à côté des esprits médiocres, quels génies vigoureux, admirables !... Là-bas! aussi semblables entre eux qu'un mouton l'est à un autre mouton, de tempérament, d'opinion, d'intelligence, d'aptitude; chez tous, instinct du *statu quo;* chez quelques-uns, le privilége de gouverner les autres, mais aucun signe de supériorité naturelle. Par ma foi, s'ils sont des gens, c'est nous qui n'en sommes pas !

Ceci reviendrait à dire que les Chinois sont d'une race autre que la nôtre, ce qui n'est point contesté physiologiquement parlant. Mais par autre, j'entends inférieure, intellectuellement parlant.

Pour contester cette infériorité, ne dites point qu'ils font des ouvrages qui dénotent une adresse, une intelligence extraordinaires : ce n'est pas du degré de cette intelligence, mais de sa nature qu'il s'agit. Un Chinois peut être en moyenne plus intelligent qu'un Allemand de Nuremberg; mais son intelligence est uniforme, limitée, constamment la même, et non pas celle de l'Allemand. Un castor fait des ouvrages admirables, un chien ne les ferait pas, et pourtant donneriez-vous la palme de l'intelligence au castor sur le chien ?

Et si ce caractère stationnaire dure des milliers d'années, en dépit des siècles et des événements; si dans une grande partie du globe,

les peuples de cette même race présentent, avec des formes différentes, le même caractère, quelle explication plus plausible donneriez-vous de ces effets constants, qu'une cause constante aussi, celle de l'infériorité de race.

Au reste, que les Chinois soient inférieurs ou supérieurs, pourvu qu'ils nous vendent leur thé et leur encre, qui s'en soucie ? et que leur fait à eux notre opinion ? Mais cette même question devient épineuse à propos d'une autre race sur laquelle pèsent les crimes de la nôtre. Pendant que je suis à divaguer, j'en veux dire mon mot.

Malgré l'abbé Grégoire et son livre, malgré des assertions de tribune, malgré les illusions des philanthropes, l'infériorité intellectuelle de la race nègre paraît plus évidente encore. Comme nous, elle a eu la terre pour s'étendre, les siècles pour faire des progrès, et néanmoins partout on la retrouve, à des intervalles immenses d'espace ou de temps, dans le même état d'enfance, de barbarie ; partout insouciante, partout vouée à l'impression du moment, sans mémoire du passé, sans soin de l'avenir, sans institutions, sans monuments ; abritée sous de misérables huttes, dont la construction, indice presque toujours exact du degré de culture de ceux qui les habitent, n'égale jamais celle de la plus humble de nos demeures. Objecterez-vous Saint-Domingue ? Ce serait peu qu'un unique exemple ; mais

à Saint-Domingue la civilisation est un héritage des blancs, non une création des nègres, héritage qui est géré, non par les nègres seuls, mais par des blancs aussi et des mulâtres.

Cette infériorité intellectuelle dans une race d'ailleurs intéressante, susceptible d'affections tendres, douée d'une sensibilité vive, capable des plus héroïques dévouements, semblait devoir être un titre, sinon à la protection, du moins à l'indulgence d'êtres qui se jugent supérieurs.... Mais non : ils en ont fait le fondement d'un droit infâme, et de la faiblesse de leurs frères ils ont conclu à leur oppression et à leur esclavage !

En effet, qui ne sait que cette infériorité est le principal argument des partisans de la traite? L'argument n'est pas seulement faux, il est honteux ; mais reproduit mille fois avec art et persévérance, il a servi à déplacer la question à leur profit. Car à force de les suivre sur ce terrain, à force de leur soutenir que l'infériorité de cette race est accidentelle et non naturelle, on a fait dépendre aux yeux de beaucoup d'hommes la question de l'esclavage, d'une question qui non-seulement lui est étrangère, mais que les faits résoudraient en faveur des partisans de la traite. C'est une race inférieure, disent ceux-ci ; partant, bonne pour servir, et patiente pour souffrir. — Non, leur répond-on, c'est une race

égale à la nôtre ; ainsi elle n'est pas bonne pour servir, et patiente pour souffrir. Dans cette manière d'argumenter, à qui resterait l'avantage ? et n'est-ce pas prêter des armes à ceux que l'on veut combattre ?

Inférieure ! Elle le serait, elle l'est... Qu'importe ? Quel est le droit que cela vous confère, le titre dont cela vous nantit ? Où est la loi divine, parmi celles que vous reconnaissez, qui sanctionne l'oppression du faible parce qu'il est faible ? Où est la loi morale qui la commande, celle qui la permet, celle qui ne la condamne pas ? Où est la loi civile qui consacre ce principe parmi ceux qu'elle régit ? Ou plutôt pourriez-vous dire celle qui ne protége pas le pauvre, le mineur, l'insensé, le faible, en un mot ; et par cela même qu'il est faible, par cela même qu'il est inférieur au fort !... Il me semble que c'est là le seul terrain de la question, celui d'où il est dangereux de sortir. Pour qui refuse de s'y placer, vous faites son jeu en l'accompagnant sur le sien.

Au surplus, je sais que selon les temps, les lieux, les mœurs, l'esclavage toujours injuste et funeste peut néanmoins avoir son excuse, ses motifs plausibles, sa nécessité de fait ; mais l'esclavage provoqué, encouragé, exploité par l'homme civilisé de nos jours, constitue la plus évidente comme la plus exécrable violation de

toute loi de morale, de justice ou d'humanité. Cela est si vrai, si généralement senti, reconnu, que les plus éloquentes paroles que puisse suggérer ce sujet paraissent toujours une vaine déclamation. En effet, si elles s'adressent au sens commun des masses, c'est chose superflue ; si elles s'adressent à l'homme intéressé, c'est duperie. Le fourbe sait fort bien ce qui en est de son œuvre, vous ne lui apprendrez rien ; c'est justement parce qu'il ne peut nier en face, qu'il se détourne, et vous parle d'infériorité de race. Discuter avec un tel homme, c'est se méprendre ; il ne reste qu'à le maudire : ainsi fais-je, et de grand cœur. Au jour de la vengeance, je lui refuserai toute pitié. J'ai lu les funèbres récits de l'émancipation de Saint-Domingue, cette sanglante orgie, où des milliers de blancs, devenus à leur tour victimes, expiraient par le fer, le feu, les tortures ; je les ai lus avec horreur, mais sans une seule de ces larmes que l'on donne souvent à la mort des plus grands coupables.

CHAPITRE IV.

De l'encre de Chine, et à quoi on reconnaît la bonne.

A la rigueur on peut faire venir d'Amiens des gens pour être Suisses, mais l'encre de Chine doit venir de Chine. Celle qu'on fabrique en Europe est toujours grossière, impropre au lavis; c'est comme qui dirait le thé de Suisse comparé à l'autre.

Les Chinois seuls possèdent le secret de la préparation de cette substance, aussi remarquable par sa ténacité que par sa finesse et l'extrême divisibilité de ses teintes. Sous ce dernier rapport, l'encre de Chine est peut-être au premier rang parmi les couleurs; aucune autre ne comprend entre son ton le plus obscur et son ton le plus clair autant de degrés intermédiaires; pas même la sepia, qui part d'un noir bien autrement intense.

Communément, pourtant, l'on préfère la se-

pia, parce que son ton plus chaud séduit davantage les yeux. C'est une préférence que je ne saurais partager; car, si d'une part, la finesse du ton de la bonne encre de Chine compense la chaleur du ton de la sepia; d'autre part, celle-ci est d'un grain comparativement grossier, elle foisonne sous le pinceau, et tient mal la teinte. Quelques-uns, pour tout concilier, donnent dans un juste milieu, traitant les lointains à l'encre de Chine, et les devants à la sepia. Ils ont tort; dans l'impossibilité de marier ensemble deux nuances opposées, il vaut mieux être d'une couleur. Aussi vois-je d'ordinaire les artistes courtiser d'abord la sepia, se lasser de son gros teint vermeil, et finir par fixer leur préférence sur la pâleur délicate de sa sœur.

Du reste, voici d'après l'excellent ouvrage de Mérimée, à quoi l'on reconnaît la bonne encre de Chine :

« Elle est, dans sa cassure, d'un noir luisant.

« La pâte en est fine et parfaitement homogène.

« Lorsqu'on la délaie, on ne sent pas le plus petit grain, et en l'étendant de beaucoup d'eau, on ne voit aucun précipité se former.

« En séchant, sa surface se couvre d'une pellicule d'aspect métallique.

« Elle coule bien sous la plume, même à une

basse température, et lorsqu'elle est sèche sur le papier, on ne la détrempe point en passant dessus un pinceau imprégné d'eau. »

CHAPITRE V.

Du père Duhalde et de sa recette.

Le P. Duhalde, dans son histoire de la Chine, nous donne la recette même dont font usage les Chinois pour la préparation de leur encre.

« On prend, dit-il, des plantes *Ho hiang* et « *Kan sung*, des gousses appelées *Tchu-ya-tsuo-* « *ko*, et du suc de gingembre ; après quoi..... »

Mais commençons toujours. Si vous avez du suc de gingembre, allez demander au droguiste du coin des *Ho hiang* et des *Kan sung*, sans oublier le *Tchu-ya-tsuo-ko*. Si à l'ouïe de ces affreux noms, il s'irrite et vous apostrophe, prenez-vous-en au P. Duhalde, qui ne s'explique pas davantage sur le *Ho hiang*, le *Kan sung*, et le *Tchu-ya-tsuo-ko*.

Certes, j'aime bien mieux la recette du *Cuisinier français* : Quand vous voudrez faire un civet prenez d'abord un lièvre,... etc. »

Mais je me trompe, le P. Duhalde s'explique ; car plus bas il nous apprend, pour n'y plus revenir, que la gousse *Tchu-ya-tsuo-ko* se recueille sur un arbrisseau, et ressemble à celle du caroubier, excepté qu'elle en est différente, étant plus petite et d'une autre forme ; que le *Ho hiang* est une plante analogue au *Sou ho ;* et enfin que le *Kan sung* est une autre plante douce au goût. Vous y voilà. Allez, et faites de l'encre de Chine. Il ne reste plus qu'à faire bouillir ce brouet, y mêler de la colle de peau d'âne et du noir de fumée : le tout formera une pâte qui, comprimée dans un moule et séchée sous la cendre, vous fera votre bâton d'encre de Chine véritable.

CHAPITRE VI.

Des donneurs de recettes.

Il me paraît prouvé que la recette ci-dessus est un piége que le P. Duhalde tend aux simples. Les jésuites sont quelquefois farceurs, et celui-là pouvait trouver drôle de se figurer les droguistes, les botanistes et les peintres futurs cherchant ainsi leur pierre philosophale dans le *Kan sung* et la gousse *Tchu-ya-tsuo-ko.*

Je crois qu'en général les donneurs de recettes sont tous un peu farceurs, et Aristote aussi. Ma cuisinière peut faire par elle-même, et sans autre guide que le bout de sa langue, des plats excellents. Aussitôt qu'elle veut les faire d'après la recette imprimée, si bien pèse-t-elle les ingrédients, ils ne valent plus rien. A qui la faute? Oseriez-vous dire que ce soit à ma cuisinière?

J'ai vu aussi des gens, capables de faire par eux-mêmes quelques bons vers, se mettre au

poème épique, en suivant pas à pas la recette d'Aristote, et n'aboutir, comme ma cuisinière, qu'au plus lamentable ragoût qui se puisse imaginer, un ragoût dont personne ne veut, qu'on ne goûte pas même. A qui la faute? Ce même Aristote, avec ses recettes de dialectique, n'a-t-il pas mystifié tout le moyen âge? Et quand il avance qu'il faut que la tragédie *purge les passions par la terreur,* n'est-ce pas à peu près aussi clair que la gousse *Tchu-ya-stuo-ko;* sans compter le mauvais goût de l'expression! Très, très-farceur Aristote.

A chaque nouvelle préface, M. Hugo refait sa recette pour l'art; les gens y topent, composent d'après, et que voyons-nous? Un tas de livres dégoûtants, plats, remplis de faux, de clinquant, d'immonde.... A qui la faute? Ce n'est certes pas aux gens!

Mais il est certain que le P. Duhalde est le plus farceur de tous : c'est qu'il jouissait d'avantages tout particuliers. Quelque obscur que soit le grec d'Aristote, quelque étrange que soit le français de M. Hugo, en fait d'obscur, d'étrange, d'impayable, le chinois est bien préférable.

Ho hiang, Kan sung, Sou ho, Tchu-ya-tsuo-ko! De bonne foi, est-il permis d'avoir une langue pareille, à moins d'être Chinois! Et ce même peuple, qui, dans le langage parlé, re-

fend ainsi ses mots en vilains petits morceaux, depuis des siècles s'obstine à les écrire en un seul signe! Et puis dites que ce sont des gens comme nous.

CHAPITRE VII.

De l'affection qu'on porte aux objets inanimés.

Comment on se procure de la bonne, de la véritable encre de Chine, qui soit bien de la Chine, c'est ce qui est difficile à enseigner. Si vous êtes familier avec l'empereur de Russie, demandez-lui un morceau de la sienne, vous serez sûr de votre affaire.

En effet, l'encre de Chine la plus pure, la plus belle, enveloppée dans des étuis de laque, doublés de satin, fait partie des présents que reçoit l'autocrate de son voisin l'empereur chinois; et c'est, à mon sens, un des plus précieux avantages de sa haute position sociale, comme c'est une

idée des plus chinoises que d'envoyer de l'encre de Chine à un autocrate : autant vaudrait un sabre à un manchot. Mais ils n'en font pas d'autres.

Si vous n'êtes pas familier avec l'empereur de Russie, recourez aux lumières de ceux qui s'y connaissent; mais veillez à ce choix, apportez-y le plus grand scrupule, sous-peine de porter peut-être vos affections sur un bâton qui n'en serait pas digne.

En effet, avec le temps, avant peu d'années, votre bâton, d'abord simple connaissance, ensuite compagnon, instrument de vos travaux; plus tard, associé à tous vos souvenirs, vous deviendra cher; et insensiblement le charme d'une douce habitude liera son existence à la vôtre. Quelle triste chose alors que de découvrir tardivement dans cet ami des défauts, des imperfections, d'être conduit peut-être à rompre ces relations commencées, pour en former de nouvelles qui ne sauraient plus avoir ni l'attrait ni la fraîcheur des premières !

Franklin parle quelque part de cette affection d'habitude que l'on porte aux objets inanimés, affection qui n'est ni l'amitié, ni l'amour, mais dont le siége est pourtant aussi dans le cœur. Quelques-uns disent que c'est là une branche de cette affection égoïste qui attache à un serviteur difficile à remplacer; moi je pense que c'est un

trait honorable de notre nature, lequel ne saurait s'effacer entièrement sans qu'il y ait pour l'âme quelque chose à perdre.

C'est quelque chose de bienveillant, c'est aussi une espèce d'estime. Non-seulement nous aimons l'instrument que nous manions avec plaisir, avec facilité, mais bientôt, le comparant à d'autres, nous lui vouons quelque chose de plus, si surtout, à sa supériorité, il joint de longs services. Un simple outil a, pour l'ouvrier qui s'en sert, sa jeunesse, son âge mûr, ses vieux jours, et excite en lui, selon ces phases diverses, des sentiments divers. Il se plaît à la force, à la vivacité brillante qui distingue ses jeunes ans; il jouit aux qualités qu'amène son âge mûr, aux défauts qu'il corrige ou tempère; il estime surtout les qualités que ne lui ôte pas la vieillesse, et souvent (qui n'en a pas été le témoin) il le conserve par affection, même après qu'il est devenu inférieur à ses jeunes rivaux.

Si vous avez jamais voyagé à pied, n'avez-vous point senti naître en vous, et croître avec les journées et les services, cette affection pour le sac qui préserve vos hardes, pour le bâton, si simple soit-il, qui a aidé votre marche et soutenu vos pas? Au milieu des étrangers, ce bâton n'est-il pas un peu votre ami; au sein des solitudes, votre compagnie? N'êtes-vous pas sensible aux preuves de force ou d'utilité qu'il vous

donne, aux dommages successifs qui vous font prévoir sa fin prochaine, et ne vous serait-il point arrivé, au moment de vous en séparer, de le jeter sous l'ombrage caché de quelque fouillis, plutôt que de l'abandonner aux outrages de la grande route? Si vous me disiez non, non jamais... à grand regret, cher lecteur, je verrais se perdre un petit grain de cette sympathie qui m'attire vers vous.

Pour qui observe, il est facile de remarquer que ce trait va s'effaçant à mesure que l'on monte des classes pauvres, laborieuses, aisées, aux classes riches, et qu'il s'efface entièrement au milieu du luxe et de l'oisiveté des hommes inutiles. Ai-je donc si tort d'y reconnaître quelques liens mystérieux avec ce qui est bon? de dire que c'est un trait honorable de notre nature et précieux pour l'âme? Un sentiment qui se trouve où il y a travail, exercice, économie, médiocre aisance; qui se perd où il y a luxe prodigue, paresse, inutile oisiveté, serait-il indifférent aux yeux de l'homme de sens? Non pas! Aussi Franklin, l'homme de sens par excellence, en faisait cas.

Au reste, si cette disposition est plus fréquente chez les classes travailleuses que chez les classes oisives, parce qu'elle est inséparable de l'emploi du temps, de l'exercice et du travail, elle est aussi bien plus générale dans les sociétés

jeunes encore que chez celles qui sont arrivées aux derniers raffinements de la civilisation. Homère décrit toujours avec soin un mors, un bouclier, un char, une coupe, une armure; il prête sans cesse à ces objets inanimés des qualités morales qui en font le prix aux yeux de leurs possesseurs, et qui leur valent l'estime ou les affections de l'armée. Les temps de la chevalerie présentent le même caractère. Aussi Walter Scott ne néglige pas un trait si vrai et si favorable au pittoresque. Cooper lui-même, dans son roman de *la Prairie,* voulant peindre un homme des villes qui s'est volontairement reporté à la vie des bois, est fidèle à la vérité lorsqu'il unit d'amitié le trappeur à sa carabine. Cette arme vénérable prend une physionomie, un caractère; elle devient un personnage qui a sa bonne part dans l'intérêt que nous portons au vieux chasseur des prairies.

Mais dans les époques dont je parle, cette disposition, pour être plus générale, n'est pas pour cela plus méritoire; car elle est alors l'effet d'un état donné de la société, et beaucoup moins celui du perfectionnement individuel. La rareté des instruments, des outils, des meubles, les rend précieux; la difficulté de s'en procurer de nouveaux ou d'aussi excellents est cause qu'on les fait durables; en sorte que, transmis de père en fils, ils se lient aux souvenirs de la

maison, et font partie de l'idée collective de famille. Les meubles séculaires, inconnus de nos jours, étaient communs alors; j'entends dans les châteaux du moyen âge, aussi bien que dans les palais d'Argos ou de Mycènes.

Les progrès de l'industrie font disparaître ces traits; et c'est un des mille et un côtés par lesquels ils sapent le pittoresque et la poésie, nous donnant en revanche du commode et du confortable. Aussi, quand j'y songe, une lutte pénible s'établit entre ma raison et mon cœur. La première me fait comprendre la nécessité, la beauté du progrès en toutes choses, et que c'est là la destinée de l'homme; l'autre me fait regretter les vieux âges avec leur ignorance naïve, avec leurs poétiques croyances, avec leurs hommes rudes, mais fortement, diversement trempés. La première me parle d'aisance générale, de prospérité, de richesse, et je ne puis nier; l'autre me demande les campagnes d'autrefois avec leurs lointaines bruyères, les châteaux avec leurs vieilles tentures, avec leurs gothiques meubles, et je ne puis lui répondre... Que faire, ainsi partagé? La raison est mon régent, il dit vrai, je dois le croire; mais le cœur est mon camarade, et je fraie avec lui. Avec lui, je remonte le courant des âges, et arrivés dans quelque antique asile, nous y posons notre tente au pied de ces beaux hêtres qui cachent l'ogive d'un

vieux portail ; avec lui, nous fuyons les villes, les fabriques, les mille clôtures de nos jardins ; et quand le bruit des limes, des marteaux, des foulons, ne se fait plus entendre, nous abordons ce pâtre qui garde quelques chèvres autour du manoir d'Hermance. Avec lui encore... l'oserai-je dire? avec lui, nous nous moquons du régent, et nous gardons rancune à l'industrie. Ainsi les mauvaises compagnies corrompent les bonnes mœurs.

Toutefois ce n'est pas tant l'industrie qui a ruiné le pittoresque et la poésie, car elle existait autrefois, et à quelques égards elle était supérieure à la nôtre ; c'est la fabrication. L'industrie crée les objets, l'art est son aide ; la fabrication multiplie les objets, le procédé est son essence. Autrefois on pouvait voir dix, vingt coupes ciselées à la main, et ayant chacune sa beauté, son style, son prix particulier ; or, c'était une industrie que de faire des coupes. Aujourd'hui, ce qui était l'ouvrage intelligent de la main est devenu l'œuvre mécanique d'un creuset, d'un moule, qui vous donnera mille, vingt mille coupes, toutes semblables de forme, de style et de prix : or, ceci c'est la fabrication qui l'opère. Le progrès n'est donc pas tant dans l'industrie créant de plus beaux objets ; il est dans la fabrication multipliant à l'infini des objets moins beaux. Elle fait pour les choses ce

que la civilisation fait pour les hommes, elle les jette tous au même moule. C'est donc à la fabrication que nous gardons rancune, lui et moi.

CHAPITRE VIII.

De mon bâton d'encre de Chine.

Après ce que j'ai dit plus haut pour expliquer comment les objets inanimés peuvent inspirer une espèce d'attachement, qu'il me soit permis de parler ici de mon bâton d'encre de Chine.

Ceci tient à notre vie privée; aussi éprouvé-je quelque répugnance à en entretenir le public. Mais je ne puis résister à l'envie de faire connaître les innocentes relations qui m'unissent à lui. D'ailleurs, je serai discret.

Ces relations sont anciennes, elles datent de vingt ans; elles me sont chères à plus d'un titre, car ce bâton je le tiens de mon père, y compris la manière de s'en servir et la manière d'en par-

ler. Il est rond, doré, apostillé de Chinois, et d'une perfection sans pareille, si pourtant l'amitié ne m'aveugle. Un beau matin je le trouvai cassé en deux morceaux; cela m'étonna, car il n'avait jamais fait de sottises qu'entre mes mains... Aussi n'était-ce pas une sottise; je venais de me marier.

Mais outre ces circonstances qui me le rendent cher, que de moments délicieux nous avons coulés ensemble! que d'heures paisibles et doucement occupées! quelle somme de jours calmes et riants à retrancher du nombre des jours tristes, inquiets ou ingratement occupés! Si l'on aime les lieux où l'on a goûté le bonheur; si les arbres, les vergers, les bois, si les plus humbles objets qui furent témoins de nos heureuses années ne se revoient pas sans une tendre émotion, pourquoi refuserais-je ma reconnaissance à ce bâton, qui, non-seulement, fut le témoin, mais aussi l'instrument de mes plaisirs?

Et puis quels plaisirs! Aussi anciens que mes premiers, que mes plus informes essais : car ce qui les distingue de tous les autres, c'est d'être aussi vifs au premier jour qu'au dernier, de s'étendre peu, mais de ne pas décroître. Aujourd'hui encore, quand, m'apprêtant à les goûter, je prends mon bâton, et broie amoureusement mon encre, tout en rêvant quelque pittoresque pensée, ce ne sont pas de plus aimables illu-

sions, de plus séduisantes images, de plus flatteuses pensées qui m'enivrent, mais du moins ce sont encore les mêmes; la fraîcheur, la vivacité, la plénitude s'y retrouvent, elles s'y retrouvent après vingt ans! Et combien est-il de plaisirs que vingt ans n'aient pas décolorés, détruits! L'amitié seule, peut-être, quand elle est vraie, et que, semblable à un vin généreux, les années la mûrissent en l'épurant.

Durant ces vingt années d'usage régulier, ce bâton ne s'est pas raccourci de trois lignes : preuve de la finesse de sa substance, gage de la longue vie qui l'attend. Longtemps je l'ai regardé comme mon contemporain; mais depuis que j'ai compris combien plus le cours des ans ôte à ma vie qu'à la sienne, je l'envisage à la fois comme m'ayant précédé dans ce monde, et comme devant m'y survivre. De là une pensée un peu mélancolique, non que j'envie à mon pauvre bâton ce privilége de sa nature, mais parce qu'il n'est pas donné à l'homme de voir sans regret la jeunesse en arrière, et en avant le déclin.

Au fait, est-ce un mal? La tristesse peut être amère, la douleur cuisante, mais la mélancolie est toujours aimable, mêlée d'émotions compatissantes et de pensers consolants. Ses regrets sont tempérés; ses souvenirs, mêlés d'espoir; ses larmes, un attendrissement qui n'est pas sans

charme. En somme, qui voudrait ne la pas connaître?

La bonne encre de Chine exhale, lorsqu'on la broie, un léger parfum de musc; ainsi fait mon bâton. La fausse encre de Chine répand à poignées une grosse puanteur musquée. Mon bâton et moi nous avons pour cette gent vulgaire le plus profond dédain, les plus méprisantes pensées, l'abord le plus glacial : toute supériorité est aristocrate, et l'amitié aussi. Nous avons tort peut-être, mais ensemble : et qu'est-ce qui resserre plus l'amitié que des préjugés communs?

C'est donc une amitié durable que la nôtre, et je n'ajouterai plus qu'un trait au tableau que je viens d'en faire.

Sans être vieux, ce bâton a pourtant cessé d'être jeune; sa dorure, autrefois brillante, a perdu son éclat, et quelques fissures survenues dans sa surface sont, je pense, les rides de l'âge. Ceci me touche, quand je considère que, ayant perdu à mon service ces avantages extérieurs qui lui attiraient les regards et les hommages des autres, il m'a conservé intactes les qualités solides que je prisais en lui, quelque abus que j'en aie pu faire. Car ce que plus haut j'appelle poétiquement d'informes essais, ce sont (entre nous) d'abominables barbouillages. Mais je jette un voile sur ces sottises, dont il fut toujours la victime, et moi l'auteur.

CHAPITRE IX.

Du pinceau.

Je vis bien avec mon pinceau, mais il ne m'inspire rien de semblable. Le caractère du pinceau, c'est d'être capricieux, bon un jour, mauvais l'autre; ce qui impatiente et empêche l'amitié de s'établir. Quoiqu'il exige beaucoup plus de soins que le bâton, il a une vie beaucoup plus courte, et l'idée qu'il en faudra bientôt changer est cause qu'on s'y attache peu. Avec ça, les pinceaux ont des moments..... des moments sublimes. Il semble que le goût, la gentillesse, la grâce en personne, se soient venus nicher à leur pointe; en telle sorte que la main n'ait qu'à bouger, et le pinceau fait le reste. C'est ce qui explique comment on aime son bâton d'encre de Chine, tandis que l'on peut s'amouracher de son pinceau. Or, qui dit amour,

dit en même temps bouderies, scènes violentes, raccommodements, infidélités, et finalement froideur, séparation, oubli.

Dire les signes auxquels on reconnaît un bon pinceau, c'est impossible pour deux raisons. La première, c'est que le mérite de cet instrument est indépendant de l'apparence et du lieu de fabrique. Vous voyez des pinceaux à la mine roturière, qui ont un air lourd, ventru, commun, grossier, ourson, et qui, à l'usage, sont gentils, fins, moelleux, suaves et du meilleur ton. Vous rencontrez de même des pinceaux faits de fine martre, élégants, bien pris, bien peignés, qui, à l'usage, sont bêtes, lourds, sans intelligence, et grossiers comme des balais.

La seconde raison, c'est que le mérite du pinceau n'est pas absolu, mais relatif. Tel pinceau ne vaut rien pour les teintes, qui est excellent pour les touches; tel est admirable pour le feuillé, qui est mesquin pour les ciels. D'où suit qu'il n'est pas de pinceau absolument bon, ni d'absolument mauvais, sans compter que le même, vu les caprices, n'est ni toujours excellent, ni toujours détestable.

L'on peut néanmoins dire que les principales conditions qui caractérisent un bon pinceau sont l'élasticité, qui fait qu'il se redresse de lui-même; une pointe fine, mais moelleuse; un ventre assez large pour contenir l'eau, assez fort

pour la tenir suspendue, sans que le poids de la goutte émousse la pointe.

Ces qualités, on ne peut les reconnaître que par l'expérience ; mais on ne doit les chercher que dans un pinceau de grosseur moyenne, et ceci est important. Tout petit pinceau est mauvais pour le lavis à l'encre de Chine, parce qu'il produit un travail sec et sans franchise : par sa ténuité il détruit toute largeur dans le faire, et ramène tout à une multiplicité de touches grêles et sans liberté ; par la même cause, ne pouvant tenir l'encre, il oblige à recourir sans cesse à la source, au grand détriment de la teinte qui se trouve nuancée, morcelée, jamais franche et pure. Aussi, plus votre pinceau sera gros, pourvu qu'il remplisse les conditions dont j'ai parlé, plus il sera bon et propre au genre.

J'ai souvent remarqué que les gens qui n'ont pas la bosse estiment par-dessus tout ces petits roquets de pinceaux, menus comme une paille, et pointus comme une épingle. C'est que le tout petit travail de ces instruments exigus correspond parfaitement à la toute petite ambition de leurs facultés poétiques. Ils procèdent par fétus, pour arriver au mignon, en passant par le peigné. Une fois le papier couvert d'imperceptibles travaux, présentant un ensemble soyeux, ils sont satisfaits ; et le ciel me garde de troubler leur bonheur ! Mais, entre nous,

n'espérez jamais rien de celui qui, après quelques essais, ne sent pas le besoin d'un pinceau plus gros.

Mais si les petits pinceaux conduisent là, il est vrai de dire que les gros pinceaux, même les bons, ont aussi leurs dangers. C'est à l'artiste à asservir son instrument; mais il arrive souvent que c'est l'instrument qui asservit l'artiste. Si son pinceau ne le seconde pas dans la voie où il veut entrer, c'est lui qui le suit dans celle qu'il lui ouvre. Il se proposait de traiter un arbre avec sévérité, mais il trouve un pinceau badin, et le voilà qui oublie son modèle et badine son feuillé. Il voulait procéder par teintes larges et simples, mais voilà que son pinceau le séduit par certaines promesses de le seconder mieux autrement, et il se livre à son pinceau. C'est ainsi que, en fait de lavis, le naturel se fausse, l'intention s'efface, et le vrai se perd.

On dit quelquefois d'un artiste que son pinceau est vrai, naïf, bonhomme. Ne vous y trompez pas; ce n'est pas le pinceau qui l'est, c'est son talent; et il ne l'est que pour avoir su dompter le pinceau. Celui-ci était peut-être un fort mauvais sujet, ne demandant pas mieux que de l'entraîner à mal; mais il a su ne lui rien accorder. C'est tout le secret; peu de gens le savent, même parmi les habiles.

Candeur, naïveté, bonhomie, simplicité, ce sont les plus précieuses qualités du lavis, celles qui compensent le mieux l'absence des autres, celles surtout que ne remplacent ni l'habileté, ni l'adresse, ni même le talent. Signalons donc, en passant, le pinceau comme un drôle qui leur tend souvent des piéges.

CHAPITRE X.

Du papier.

Des trois instruments dont je me suis proposé de parler, l'encre de Chine, le pinceau, le papier, ce dernier est le plus passif; il laisse faire et ne fait rien; il prête son dos, et voilà tout. Léger, paresseux, passif, n'ayant qu'une valeur d'emprunt, destiné à changer souvent de maître, il inspire une médiocre estime, et peu d'attachement. D'ailleurs il ne sert qu'une fois.

En fait de papier à laver, les Chinois sont encore au premier rang. Leur papier, admirable-

ment collé, tient l'eau comme une toile cirée; il est d'une pâte fine, transparente, et d'une teinte aimable et séduisante, que nos procédés ne sauraient imiter, parce qu'elle est naturelle et non factice. Mais surtout il a une qualité qui le distingue de tous ses confrères, c'est de prêter de l'harmonie au travail qu'on lui confie; en même temps qu'il donne et conserve aux teintes légères une délicatesse extrême, il tempère, assourdit, veloute les teintes fortes, et fait valoir les unes par les autres. Tous les papiers ont un défaut : le sien c'est d'être rétif aux premières teintes, ce qui tient au duvet soyeux qui couvre toute sa surface.

Le papier de Chine est donc d'une qualité supérieure; mais il faut être déjà habile, soit pour en goûter les propriétés, soit pour en tirer parti. De plus, il est rare et cher.

L'ancien papier de Hollande présentait des qualités analogues, quoique inférieures; mais celui qu'on fabrique maintenant dans ce pays n'offre plus que des avantages secondaires, et sa renommée a pâli devant celle des papiers de France et d'Angleterre.

A ce dernier pays la palme. Excepté la teinte et la transparence du papier de Chine, le papier anglais possède, au premier degré, toutes les qualités propres au lavis : colle parfaite, éclat, solidité, pâte magnifique, grains de toute espèce;

et quant à la sûreté, à l'emploi facile et agréable, il est sans pareil [1].

Les papiers français, moins chers, tout aussi beaux, ne sont jamais si bien, si également collés; or ceci est la condition principale. Meilleurs peut-être, ou tout aussi bons pour certains genres, comme pour le travail pointillé, pour les fleurs, ils se prêtent moins bien à un lavis franc, large, hardi; ils supportent moins bien un grand nombre de teintes superposées, et se fatiguent plus vite. Que si pourtant je suis Français, et par conséquent jaloux de toutes les gloires de mon pays, je proclamerai la supériorité des papiers français, et je dirai toujours que la France n'a rien à envier à ses voisins; mais, dans le fond de mon cœur, je confesserai que le papier anglais est le premier de tous; j'en aurai toujours une provision secrète, et quand on m'empruntera du papier, je donnerai de celui d'Annonay, pour la gloire de la France, et pour ménager mon Wattman!

Pour le lavis, achetez donc du papier anglais d'Angleterre.

[1] La papeterie de La Sarraz (canton de Vaud), où ont été naturalisés les procédés anglais, a déjà produit des essais de papier à laver, qui approchent de très-près de la perfection des véritables papiers anglais. L'habileté, la persévérance et l'esprit de perfectionnement qui distinguent les chefs actuels de cet établissement, nous font croire qu'avant peu leurs papiers auront remplacé dans notre pays les papiers de fabrique anglaise.

CHAPITRE XI.

Où l'auteur se prend de paroles avec un philosophe.

Le goût, ou plutôt la passion des beaux-arts engendre chez l'homme des traits qui, de loin, et aux yeux d'un philosophe myope et sans lorgnon, ressemblent tout à fait à la niaiserie la mieux caractérisée.

Ainsi, pour celui qui a cette passion, la moindre babiole tenant à son art l'occupe sérieusement, fait événement dans sa journée, dans sa semaine. Qu'on lui parle de quelque nouveau papier, d'une autre manière d'user du sien, d'un secret pour réserver les clairs ou pour fondre les ciels, il a hâte d'en faire l'épreuve, il oublierait pour cela son dîner. Le voilà bientôt qui se délecte amoureusement à de petits essais anodins, et s'il survient un confrère, un seul de ces brimborions va suffire à trois heures d'intarissa-

ble entretien. Cependant le philosophe hausse les épaules, et se gausse d'eux.

Moi, de mon côté, je prends mon lorgnon et je toise ce philosophe; car je n'aime pas que les philosophes se moquent de mes amis. — Ces enfants, monsieur (car c'est vrai, les artistes sont enfants), ces enfants vous paraissent des niais, et vous vous grandissez de tout ce que vous retranchez à leur taille.... Ne serait-ce point déjà là le plus grand plaisir que vous y trouvez?

Ces enfants, pensez-vous, feraient bien mieux de s'occuper de choses plus sérieuses. Entendez-vous la politique, les fonds? Je nie. Entendez-vous le prochain? Je nie encore. Entendez-vous leurs occupations? C'en est une branche. Entendez-vous la science, la philosophie? Ce n'est pas leur affaire.

Et puis, je lui dis encore (car nous avons aussi une racune contre les philosophes) : — Prenez votre lorgnon, et regardez-vous; regardez vos confrères : Pythagore et sa fève, Épicure et ses atomes, Platon et son âme du monde, Descartes et ses tourbillons, Kant et ses logogriphes, et tant et tant qui ont passé leur vie à regarder dans le cerveau au travers du crâne, à chercher le monde dans les nuages, à taper sur des abstractions pour en faire sortir la morale. Entre eux tous qu'ont-ils fait, depuis le commencement du monde? pas un pas! oscillé, voilà

tout; et d'ailleurs la métaphysique, qui est votre affaire, n'est-elle pas le plus grand des enfantillages connus! Si vous n'êtes pas des enfants, qu'êtes-vous donc?

Après quoi je lui tournerais le dos, crainte de sa dialectique.

CHAPITRE XII.

D'un quatrième instrument.

Sous le chef des instruments, je range le maître. A force de divaguer j'allais l'oublier.

Le maître est instrument, en ce sens qu'il concourt au résultat. Il est le plus important des quatre, en ce sens qu'il est un instrument actif, intelligent, et que son influence bonne ou nuisible n'est pas bornée au dessin présent, mais s'étend jusqu'aux dernières limites de la route que vous avez à parcourir.

C'est donc chose majeure, critique, dange-

reuse, que le choix d'un maître; aussi je ne m'étonne point d'avoir connu tels qui, plutôt que de choisir, s'en passaient.

CHAPITRE XIII.

Du maître par excellence.

Le maître des maîtres, le seul infaillible, le seul excellent, c'est la nature, ou plutôt c'est l'unique maître; car remarquez bien que l'artiste duquel vous recevez des leçons n'a d'autre emploi que celui de vous redire les enseignements qu'il tient d'elle. Il est répétiteur et non pas maître.

La nature, c'est l'ensemble des choses dans le monde moral et dans le monde physique. Mais pour nous, modestes aspirants au lavis à l'encre de Chine, la nature, c'est une bribe de cet ensemble, un coteau boisé, deux chèvres, un pâtre.... Que sais-je? moins encore, un bout de pré, un âne au soleil.

Prenons ce bout de pré, et laissons-y l'âne. C'est au moyen de la forme, de la couleur et de l'effet, que je puis en saisir l'image et la transporter sur le papier. Eh bien! la nature me montre ces choses sous leur plus réelle apparence; elle me les montre avec leurs variétés, leurs accidents, leurs propriétés locales et individuelles; elle me les présente avec leur harmonie relative, avec le rapport de chaque chose à l'ensemble, avec le charme dont elles sont susceptibles. Bien plus, si je veux la suivre dans ses enseignements, elle me dévoile les ressources qu'elle-même emploie dans ses ouvrages : certains atours dont elle les pare, certaines beautés qu'elle prodigue aux plus simples objets; elle me montre jusque dans un pauvre âne la richesse des plus fines nuances, les plus charmants jeux de l'ombre et de la lumière, la perfection délicate des lignes les plus ténues et les plus variées. Quel maître! Sans compter qu'il ne prend point de cachet.

Pourquoi n'est-il donc point le maître universel? Pourquoi? C'est d'abord parce qu'il ne parle ainsi qu'à ceux qui entendent son langage; or ils sont en petit nombre. C'est encore parce que même pour ceux-ci, il leur montre bien ce qu'il faut faire, où il faut atteindre, mais sur le comment, il se tait. Mon encre de Chine est broyée, je tiens mon pinceau, la nature me

fait comprendre, sentir, aimer mon modèle ; passé cela, elle me laisse libre, et je ne sais que faire de ma liberté. C'est alors que je cherche un maître.

CHAPITRE XIV.

Des maîtres en général.

Enseignez-moi, lui dites-vous, l'usage que je dois faire de ce pinceau, de cette encre, pour rendre cette scène agreste. Lui, ouvre son portefeuille, en tire un dessin, vous le plante sous le nez : Copiez ceci.

Voilà déjà un homme entre la nature et vous ; voilà une copie entre vous et l'original.... Oh ! que je crains que ce sentiment vrai que vous aviez des beautés naturelles ne s'altère, ne s'affaiblisse, ne soit détourné de son objet. Il est pourtant le principe vital de l'art que vous voulez cultiver.

Mais de plus, cet homme est un artiste, c'est-à-dire un homme ayant nécessairement sur l'objet dont vous vous occupez ses préjugés, ses systèmes, ses préventions, sa manière, bonne pour lui qui se l'est créée, mais, à coup sûr, fâcheuse pour vous. Il va vous imposer tout cela; il va substituer à l'imitation de la nature, telle que le sentiment vous l'aurait suggérée, l'imitation de sa propre manière telle qu'il l'entend, telle qu'il l'admire, c'est-à-dire avant toutes les autres. Vous vouliez un maître, eh bien! vous l'avez.

Mais outre que l'imitation du maître détruit l'originalité, affaiblit le sentiment et ne conduit jamais qu'à un mérite secondaire, il est de sa nature de copier très-bien les défauts, tandis qu'elle ne fait que singer les beautés; or, singer, c'est contrefaire; contrefaire, c'est dénaturer. Si le maître est lourd, l'élève sera lourd, vous pouvez presque y compter; mais s'il est en outre simple dans son dessin, l'élève sera nu; s'il est soigné dans son faire, l'élève sera léché; s'il est hardi dans sa composition, l'élève sera fou. Pourquoi? Demandez aux singes.

Que sera-ce, si j'ajoute que c'est ici le danger que présentent les bons maîtres, les meilleurs, et plutôt les meilleurs que les moins bons! C'est le fait : eux seuls par l'influence même que leur

assurent leurs talents, leurs succès, leur gloire, peuvent exercer cet empire sur leurs élèves ; eux seuls justifient leur méthode par leurs œuvres. Quel niais s'escrimerait à s'approprier la manière d'un artiste réputé sans talent ?

Sur ceci que conclurons-nous ? Point de maître !

CHAPITRE XV.

Où l'auteur s'écarte de l'opinion commune.

Point de maître?

Mais est-ce donc tant absurde ? Comment firent les premiers ? Voyons-nous que de nos jours où les maîtres abondent, l'art ait gagné en proportion? Voyons-nous que ceux qui, à la renaissance, ouvrirent la carrière, soient demeurés inférieurs à ceux qui, venus depuis, suivirent les routes frayées ? Voyons-nous que l'art se transmette ? Voyons-nous que son essence ne soit pas l'expression vierge et sans alliage d'une

pensée, d'un sentiment individuel ? son charme, la candeur, la naïveté ? sa vie, la liberté, l'indépendance ? Voyons-nous enfin que les maîtres n'aient pas produit les écoles, et les écoles la manière et l'uniformité, classées, enrégimentées au grand détriment de l'art ?

A cela on répond : D'accord ; l'art ne s'enseigne pas ; mais le procédé ? A la bonne heure ; il ne reste plus qu'à séparer l'un de l'autre, pour l'enseigner à part. Mais si ces deux choses, quoique distinctes, sont tellement unies, inséparables, que l'une ne puisse exister sans l'autre, comment faire ? De deux choses l'une ; ou vous réduisez l'art au procédé, et nous avons vu où cela mène ; ou, en enseignant le procédé, vous empiétez sur l'art, et c'est ce qui est à craindre.

Sauriez-vous dire, dans tel tableau de Teniers ou de Rembrandt, quelle est la limite où finit le procédé, celle où commence l'art ? Sur cette toile je vois des traits, des touches, des teintes, toutes choses qui sont du procédé ; mais si ces traits parlent, si ces touches expriment, si ces teintes vivent, qu'en conclure, sinon que l'art fait corps avec le procédé, et ne saurait s'en détacher ?

Mais, cela fût-il possible, le faudrait-il faire ? Je ne le pense pas. Il est bon que, pour chaque homme, l'art soit à recommencer ; il est bon

que la recherche du procédé soit à refaire pour chacun; que chacun le découvre, sans le tenir d'un autre. De cette méthode naissent pour les ouvrages de l'art quelques-uns de leurs plus précieux, de leurs plus rares attraits, le faire spontané, naïf; le style, non de l'école, de l'atelier, du maître, mais de l'individu; l'originalité simple et réelle.

J'ai parlé de Teniers. Guidé par un sens exquis des formes, de la couleur, du pittoresque, Teniers tâtonne, essaie, éprouve, arrive à exprimer sur la toile ces hautes qualités de son génie. Dans cette route, il a pu s'égarer, mais non se fausser, parce que le procédé a constamment obéi au sentiment. De là résulte pour celui qui contemple ses œuvres, cette jouissance qu'il goûte à un travail plein d'intelligence, de candeur, de simplicité; où chaque touche, chaque trait, chaque teinte montre une intention, un motif, une pensée; où les fautes ont de la bonhomie, les négligences de la grâce; où les repentirs mêmes valent des beautés. Au fait, c'est là le cachet de tous les grands maîtres. Ils trouvent, ils devinent les procédés de l'art, ils ne les reçoivent ni ne les transmettent [1].

[1] Prenez les plus anciens. Où s'est trouvée l'énergie d'Holbein, de Porbus, la grâce naïve d'Albert Durer? Et de qui ces grands hommes tenaient-ils ces qualités intéressantes, fortes, originales? De leur génie sans doute; mais avant tout de leur génie

---

CHAPITRE XVI.

Comment l'étude des grands maîtres dirige sans fausser.

Ce qu'on peut alléguer contre cette méthode, c'est qu'elle est longue et difficile, c'est qu'elle conduit à des obstacles qui arrêtent, ou à des sentiers d'où il faut rétrograder. Heureusement qu'il existe un moyen d'en abréger la marche et d'en diriger l'emploi : ce moyen, c'est l'étude des grands maîtres.

Les grands maîtres, ce ne sont pas ceux que la mode a placés haut, ceux que la multitude prône, ceux que les gazettes vantent, ou qu'une coterie protége. Si vous cherchiez à les reconnaître à ces signes, vous risqueriez de tomber dans d'étranges erreurs.

livré à sa seule force, à sa propre trempe; se faisant à lui-même ses voies, et laissant ainsi sur la toile son empreinte vierge et profonde.

Il faut, au contraire, que ces influences, toujours plus ou moins factices, aient cessé avant que vous puissiez prononcer, et c'est pourquoi nul n'est grand maître qu'après sa mort. Mais si, réduites à leur seule beauté, les œuvres d'un artiste ont perpétué sa mémoire ; si elles vivent dans l'admiration des hommes; si leur mérite supérieur a reçu, sans décroître, l'épreuve du temps :

Agnosco procerem.

Approchez-vous, c'est un maître ; l'étude que vous ferez de ses ouvrages portera de bons fruits.

Cette étude, soit que vous la fassiez par l'observation ou par la copie de leurs œuvres, va vous dévoiler les procédés employés par eux ; elle va vous aplanir une foule d'obstacles, elle va fixer votre marche entre certaines limites, non pas étroites, mais définies; elle va vous révéler dans la nature, que vous prenez pour modèle, une multitude de choses que vous n'auriez pas aperçues par vous-même, et dans les moyens par lesquels vous l'imitez, mille ressources que vous n'eussiez peut-être jamais trouvées.

Au reste, il n'est pas nécessaire que je m'arrête à prouver une chose que personne ne conteste, l'immense secours que chacun peut retirer de l'étude des maîtres. Mais ce qu'il importe

de faire remarquer, c'est que cet enseignement, quelque riche et fécond qu'il soit, n'offre pas les dangers de celui dont nous parlions tout à l'heure. Là on vous dirigeait, ici vous consultez ; là on vous tirait après soi, ici vous suivez librement ; là on vous imposait sa propre manière, ici vous vous faites la vôtre ; là vous adoptiez sur parole, ici vous ne trouvez qu'en devinant, et vous ne devinez que parce que vous avez déjà senti. Or, c'est là le point.

Si donc vous vous sentez la bosse en raisonnable mesure, prenez la nature pour maître, le sentiment pour guide, et les grands maîtres pour conseils.

CHAPITRE XVII.

Comment pourtant les morts ne sont pas seuls bons maîtres.

C'est là la route qui conduit aux véritables sources de l'art. Est-ce la seule? je n'oserais l'affirmer; car tout ce qui est absolu, exclusif, est bien près de n'être plus vrai. Toutefois je penche à croire que ceux qui sont arrivés à la perfection de l'art par l'autre voie, y sont arrivés malgré leur méthode, et non par elle.

D'ailleurs, il y a même parmi les artistes, tels d'entre eux qui, professant les principes que je viens d'exposer, limitent en conséquence leur action sur l'élève, et deviennent ainsi d'excellents maîtres, par cela même qu'ils renoncent à *maîtriser*. Ceux-ci éclairent sa route, mais ne la lui fraient pas; ils dirigent son naturel, mais ils ne le faussent pas; ils le maintiennent entre certaines limites,

Quos ultra citraque nequit consistere rectum ;

mais ils ne l'engagent pas dans l'ornière ; en un mot, leur influence est négative, et, sous ce rapport, précieuse. Mais ces hommes-là sont des hommes sans préventions, sans préjugés, sans systèmes, ayant plus de philosophie que d'amour-propre, plus d'affection pour l'art que de tendresse pour leurs œuvres, et où les trouver parmi les artistes ? C'est votre affaire, cherchez, il y en a.

A la vérité, c'est le très-petit nombre, et communément ce ne sont pas ceux qu'on recherche le plus. Il en est d'eux comme des médecins qui ne font pas d'ordonnances : on les appelle peu, parce qu'ils ne droguent pas assez. Mieux valent pour l'honnête public ces maîtres qui ont réduit la théorie de l'art en formules, sa pratique en procédés, et les procédés en recettes. Maîtres commodes, utiles, merveilleux ! Avec eux, du moins, on sait ce qu'on apprend. On *apprend* la figure, on *apprend* le paysage, on *apprend* les devants, les lointains, les arbres, l'effet, la lumière, le coloris ; et quand on a tout appris, on ne sait rien,... mais on a un talent d'agrément.

CHAPITRE XVIII.

Où l'auteur revient à son dire.

La nature pour maître! Oui, si vous visez aux hauteurs de l'art; oui encore, et à plus forte raison, si, avec moi, vous ne voulez que vous abreuver aux ruisseaux qui descendent de ces sommités accessibles à si peu de mortels.

Car, que cherchez-vous? la renommée, la gloire? C'est aussi sur cette route qu'elles se rencontrent. Mais non; bien plutôt vous cherchez dans d'obscurs travaux une récréation pour l'esprit, un aliment pour le cœur, pour l'âme un perfectionnement aimable. Venez donc, venez auprès de ce maître à la fois simple et sublime; venez écouter son doux et mystérieux langage; venez apprendre auprès de lui comment on se passe des hommes, comment on échappe à l'ennui, aux inquiets désirs, aux vaines joies

du monde. Ah! s'il existe sous le ciel une jouissance pure et bienfaisante, un plaisir qui ne laisse après lui ni vide, ni regrets, plaisir fidèle et toujours prêt à renaître, c'est celui qui se goûte à ce commerce intime avec la nature. Mais comment le peindre? Les jeux, les fêtes, les joyeuses aventures se peuvent raconter; mais par quels traits saisir ce qui n'a ni bruit, ni pompe, ni éclat, ce qui ne se répand point au dehors, ce qui a pour asile les plus secrètes retraites de l'âme?

La nature dont je parle ici, ce n'est point cet être abstrait, créé par l'entendement pour exprimer l'ensemble des choses, les lois de l'univers, la matière brute ou organisée. Ceci n'est pas un être, c'est une idée; à peine mon esprit peut-il la concevoir, et elle ne dit rien à mon cœur. D'ailleurs l'art modeste que je cultive, qu'a-t-il à faire avec cette invisible immensité, lui qui n'agit que par les objets sensibles, lui qui n'imite que les choses qu'atteignent les regards? Que si du roc où je suis assis, mes yeux se promènent sur une rive boisée ou planent sur l'azur d'un lac; s'ils se reposent sur une prairie ou s'égarent parmi les branchages d'un chêne; si, de la plante légère qui se balance à mes pieds, ils vont, fuyant par la crête des coteaux, jusqu'aux cimes lointaines, et de là se plongent dans les plages des cieux, voilà la nature! elle a

revêtu des traits, ses grâces me sont sensibles, sa voix me parle, je l'aime, et mes heures coulent auprès d'elle douces et remplies.

Qu'est-ce donc que ce ravissement que l'homme éprouve au spectacle de ces objets, qui sont sans rapport direct avec lui; dans lesquels son existence, ses affections, ses intérêts, n'ont rien à faire? Pourquoi ces choses inanimées font-elles entendre comme de secrets accents qui le charment et l'attirent? Pourquoi, face à face avec elles, se sent-il moins seul, plus entouré que quelquefois au milieu de ses semblables? Dirai-je que ce soient les limpides teintes de l'air, l'éclat des couleurs, la disposition des lignes, les jeux de l'ombre et de la lumière qui lui causent ces doux transports? Sans doute, ces choses ont pour les sens un séduisant attrait; sans doute, elles reflètent sur la pensée elle-même le calme et le sourire; mais ce n'est pas par là qu'elles communiquent avec le cœur, et qu'elles établissent sur lui leur empire.

C'est que l'homme ne peut séparer dans sa pensée l'œuvre de l'ouvrier; l'objet créé du Créateur. A grand'peine y parvient-il lorsqu'il s'est usé dans la vie factice des villes, où lorsque, s'étant fait l'esclave d'un entendement borné, il renie le témoignage de son cœur, mutilant ainsi ses facultés, et étouffant l'une par

l'autre. Mais telle n'est pas la condition du grand nombre. De la nature, ils remontent invinciblement à son auteur. Plus elle est grande, plus ils le révèrent ; plus elle étale de merveilles, plus ils l'admirent; plus elle est bienfaisante, plus ils le chérissent; plus ils sont seuls avec elle, plus ils le sentent près d'eux; plus le silence règne, mieux sa voix leur parle.

C'est dans ce sentiment, impérissable chez l'homme, qu'il faut chercher la source des émotions dont j'ai parlé. A la vérité, ce sentiment trouve son aliment ailleurs que dans le spectacle des objets inanimés, ailleurs que dans le monde visible; mais je ne sache pas qu'il se montre nulle part plus vif que dans le silence d'une champêtre solitude; je ne sache pas que nulle part ailleurs il s'embellisse d'aussi riantes couleurs, il s'orne d'autant de grâces, il s'imprègne d'autant de calme, de charme et de bonheur.

Mais bien que ce sentiment existe chez tous les hommes, c'est à des degrés divers. Le grand livre de la nature est ouvert pour tous, mais peu savent ou peuvent y lire. Combien, préoccupés par les soucis, les intérêts, les affaires, n'y arrêtent jamais leurs regards? Combien, enchaînés par leur condition au sein des villes, n'ont pour spectacle que les ouvrages des hommes; pour demeure et pour horizon que des bâtiments, des fabriques, que des parterres arran-

gés par l'art, que des campagnes hérissées de clôtures, percées de routes poudreuses, dépouillées de tous leurs attraits naturels! Combien enfin qui, portant en eux-mêmes le trait de la douleur, le trouble du remords ou la tache du vice, sont froids aux plus beaux spectacles, ou trop dégradés pour y goûter de nobles plaisirs? Car s'il faut à ce sentiment de la culture, il lui faut aussi la paix et l'honnêteté du cœur : il dépérit si on ne l'alimente; mais dans l'âme souillée, il ne naît pas même...

Que sera-ce donc si l'art que vous cultivez vous approche sans cesse des agrestes scènes, s'il vous guide vers les frais torrents, vers les tranquilles rives, vers les forêts solitaires; s'il ajoute aux plaisirs qui lui sont propres ceux qui naissent de ces mystérieuses émotions; s'il vous fait ainsi goûter une volupté pure aux plus innocents loisirs? C'est là pourtant ce que vous pouvez en attendre, et plus encore; car non-seulement il vous conduit vers les sources sacrées, mais c'est lui aussi qui vous apprend à en savourer les eaux.

En effet, pour le commun des hommes, la nature peut apparaître grande et belle dans son ensemble; elle peut, selon l'heure et le lieu, frapper leur âme ou toucher leur cœur; mais ses trésors cachés, ses plus rares atours, ses constantes faveurs, sont pour ceux qui l'obser-

vent et l'étudient; elle ne devient l'amie que de ceux qui la cherchent; elle n'accompagne que ceux qui l'ont d'abord suivie. Lors donc que votre art vous aura conduit auprès d'elle; lorsque, par le moyen de l'imitation, il aura successivement promené vos yeux et votre esprit sur les détails dont se compose l'ensemble qui vous frappe ou vous touche; lorsqu'il vous aura ainsi révélé une foule de beautés, d'abord inaperçues; lorsqu'il vous aura fait entrevoir l'infinie richesse du coloris, des formes, de l'effet, en telle sorte que plus vous connaîtrez, plus vous trouverez à connaître encore; lorsqu'il vous aura initié à quelques-uns des secrets moyens d'où jaillissent l'éclat, la majesté, l'harmonie; alors vous aurez l'impression distincte de vos jouissances; alors votre admiration cessera d'être vague et bornée à certains assemblages d'objets; alors vous deviendrez amoureux de la nature, et vous lui vouerez un culte de tous les instants. A chaque saison elle aura pour vous des faveurs; mais lorsqu'au printemps vous la reverrez parée de grâces nouvelles, embellie des plus tendres couleurs, brillante de fraîcheur et de jeunesse, elle vous apparaîtra comme une fidèle amante, qui vous convie à la suivre au fond des ombrages, vers les secrètes retraites, aux lieux retirés où l'homme n'a point profané ses charmes ni troublé son mystère.

LIVRE TROISIÈME.

C'est la forme qui mérite
de prédominer.

CHAPITRE PREMIER.

Du sujet de ce livre.

Je vais traiter dans ce livre des moyens par lesquels la peinture imite.

Vous souvenez-vous qu'il s'agissait d'un bout de pré et d'un âne au soleil? Lui et son pré nous voulons les transporter par l'imitation sur le papier, sur la toile. Ces choses solides ayant,

comme tous les corps, trois dimensions, nous voulons les faire reparaître sur cette surface qui n'en a que deux; de quels moyens userons-nous pour cela? De trois, sans plus : le trait, le relief et la couleur.

Ces trois moyens peuvent se réduire à deux, car en peinture nous n'imitons des objets que la forme et la couleur; or, le trait et le relief sont les deux éléments dont se compose l'imitation de la forme. Mais s'ils ne diffèrent pas quant à leur nature, ils diffèrent tellement comme procédés, que, dans l'analyse des moyens d'imitation, il devient nécessaire de les considérer à part.

Nous allons comparer entre eux ces trois moyens d'imitation et les étudier ensuite séparément. Mais auparavant il faut prendre une idée claire de la nature de chacun d'eux.

CHAPITRE II.

Où un âne nous montre ce que c'est que le trait, le relief et la couleur.

Le trait? c'est cette ligne dans laquelle j'enferme l'espace qu'occupe mon âne. A mesure que mon œil suit les contours extérieurs de l'échine, mon crayon les reproduit sur le papier; il monte ensuite le long des oreilles, il redescend le long du profil, s'arrête aux finesses du museau, et poursuit sa route jusqu'à ce qu'il ait de nouveau atteint l'échine, son point de départ. S'il a oublié la queue, il se hâte de rebrousser vers cet organe intéressant, et le place en son lieu. Voilà déjà une figure de baudet assez caractérisée pour que nul ne s'y trompe, s'il a vu des baudets.

J'insiste là-dessus. Car dès ce faible commencement d'imitation on peut déjà remarquer, sous un jour frappant, la prééminence du trait sur

les deux autres moyens, le relief et la couleur, quant à ce qui caractérise l'imitation. Voilà mon baudet sans œil encore, sans naseaux, sans relief, sans couleur, déjà baudet à ne s'y pas méprendre; montrez-le à un enfant de trois ans, peut-être il le nommera mal, mais il le reconnaîtra à merveille. Or, dans tout ce que les deux autres moyens me permettent encore d'ajouter à cette représentation de l'objet, il reste moins de traits de ressemblance à apporter sur le papier qu'il ne s'y en trouve déjà. Ces traits compléteront la fidélité de la représentation, mais ils n'en feront pas la partie essentielle.

Que si j'use des ressources que m'offre encore ce premier moyen, le trait, et ceci, sans empiéter aucunement sur celles des deux autres, le relief et la couleur, je tracerai encore le contour des objets qui, dans mon baudet, m'offrent un profil à saisir; ainsi les côtes s'il est maigre, ainsi les callosités du jarret, ainsi les plissures des lèvres, ainsi l'œil, ainsi le naseau. Ceci me conduit déjà dans le domaine de l'expression; outre la physionomie qui est propre à tous les ânes, j'aurai reproduit en partie celle qui appartient à cet âne en particulier, et dans ce moment donné. Selon que j'abaisse ou que je redresse ces oreilles, selon que cet œil s'ouvre ou se ferme à demi, selon que ce naseau s'élargit, se gonfle ou s'affaisse, mon âne écoute ou réflé-

chit; il flaire ou il regarde; il est rétif ou patient; il regrette un chardon, s'inquiète d'une mouche, ou bien d'amoureuses velléités troublent en lui cette passive harmonie qui, tout à l'heure, lui donnait un air si grave et si rangé.

Au delà, le trait m'abandonne; pour compléter le caractère et l'expression de mon baudet, il faut que je recoure aux deux autres moyens qui me restent encore à employer. Il est une foule de formes que je n'ai pu saisir et amener sur mon papier par le simple trait. Ce sont celles qui expriment une saillie, par exemple, celle du ventre, celle de l'œil, et que me révèle le jeu de la lumière. Vous savez qu'il fait beau temps : le soleil dore notre ami; les rayons arrivent en ligne droite sur sa personne; ils éclairent toutes les surfaces qu'ils rencontrent; et toutes celles qui ne viennent pas s'offrir à eux restent dans l'ombre. Les voilà qui tombent d'en haut sur la paupière supérieure et me montrent qu'elle surplombe; ils s'arrêtent sur les veines ténues qui s'entrecroisent autour des naseaux, ils glissent sur le biais du cou, ils se concentrent sur la large surface que leur oppose la panse, et partout leur absence ou leur présence me révèle des formes par le moyen de la lumière et de l'ombre. C'est là le relief. Avec mon encre de Chine, j'assombris, à différents degrés, les diverses parties de l'ombre, et traduisant les clairs

vifs par le blanc du papier que je laisse pur, j'éteins, à différents degrés aussi, ceux que je vois subordonnés aux premiers. Voilà mon baudet qui, à ce degré d'imitation, me présente toutes les formes du modèle, sans en excepter une seule.

Ainsi, comme je l'ai déjà fait remarquer, des trois moyens par lesquels on imite, ces deux premiers sont exclusivement consacrés à imiter la forme; mais de telle façon cependant que l'un, le trait, traduit essentiellement le caractère et l'expression de l'objet représenté, et que l'autre, le relief, en concourant au même but, n'apporte pas autant d'éléments, ou concourt d'une manière secondaire.

Je montrerai plus tard que la couleur se traduit aussi en encre de Chine; mais, pour le moment, il convient à ce que je veux établir de prendre le mot couleur dans son sens vulgaire. J'emprunte donc une palette et je transporte sur le papier les teintes que je vois là sur mon âne, cette raie noire qui lui marque l'échine, ce poil roux qui lui couvre les flancs, ce blanc grisâtre qui s'étend sous son ventre, ce noir humide et brillant qui paraît sous sa paupière. En faisant ceci, je complète la ressemblance, j'ajoute à la vérité, mais rien à la forme et peu à l'expression. Du reste, mon baudet est parachevé, parlant, comme on dit; et ne le fût-

il pas, je n'ai aucun moyen, en dehors de ceux que je viens d'énumérer, d'ajouter quoi que ce soit à l'imitation que je viens d'en faire. Je puis faire mieux, mais pas autrement.

CHAPITRE III.

Où ces trois moyens d'imitation sont comparés sous le rapport de leur puissance relative.

Avant d'étudier à part chacun de ces trois moyens par lesquels la peinture imite, je veux les comparer entre eux.

J'ai déjà parlé de l'importance du trait, de sa supériorité sur les deux autres comme moyen d'imitation. Elle se sent bien mieux encore si l'on considère qu'à lui seul il représente l'objet d'une façon suffisante, sinon complète, tandis que chacun des deux autres moyens, considéré isolément, ne représente rien.

La couleur est le moindre moyen d'imitation.

Les deux autres se peuvent passer d'elle, elle n'est rien sans les deux autres. C'est ce que prouvent, outre le bon sens aidé des choses que nous venons de dire, les faits qui sont de bien meilleures raisons encore.

En effet, plusieurs arts d'imitation, et parmi les plus relevés, se contentent des deux premiers moyens : la sculpture, par exemple, qui emploie le contour et le relief, et dit tout par les formes, rien par la couleur. Laocoon est blanc, et Laocoon respire, souffre, gémit. La Vénus de Médicis, dépouillée de ses fraîches et tendres couleurs, est belle, pudique, remplie de grâces et de volupté.

Il en est de même de la gravure, de la ciselure, du lavis à l'encre de Chine ou à la sepia. D'où il me paraît résulter que si, d'une part, la couleur seule est impuissante à imiter, d'autre part, la peinture est le plus parfait des arts d'imitation, parce qu'elle seule, faisant usage de la couleur aussi, donne l'imitation complète.

CHAPITRE IV.

Où ils sont comparés relativement aux parties de l'art auxquelles ils concourent.

Il est encore une autre manière de comparer ces trois choses. C'est à savoir laquelle des trois concourt davantage aux parties les plus relevées de l'art. Ici encore, c'est le trait qui me paraît l'emporter.

Les parties les plus relevées de l'art sont celles qui reproduisent, dans l'homme ou les êtres animés, le caractère, l'expression de l'âme, les mouvements du cœur; celles qui transportent sur la toile la tendresse, la colère, le remords, la honte, la vengeance; celles qui y amènent l'action et la vie. Or, c'est le trait par-dessus tout qui imite ces choses. Avant que vos teintes basanées m'eussent montré dans cet homme un robuste Africain, déjà les formes de son visage, la coupe de sa chevelure, la saillie de ses joues

m'avaient appris sa patrie et fait deviner sa sauvage énergie. Avant que vos teintes pâles et livides achèvent de m'intéressser en faveur de Didon mourante, déjà ses paupières abaissées sur son œil demi-fermé, ses sourcils déprimés par la souffrance, sa bouche expirante, déjà les contractions de ses joues, le débile abandon de ses bras, la défaillance de son attitude, m'avaient révélé les dernières douleurs de cette amante délaissée. Avant que le feu et la magie de votre pinceau eussent animé cette scène de carnage, déjà, par le seul secours de votre crayon, j'avais vu la fougue des coursiers, le désordre des lances, le mouvement des bataillons, la terreur des fuyards et jusqu'à l'agonie de ce jeune guerrier...

Sternitur, et moriens dulces reminiscitur Argos.

A votre simple trait ce vers touchant était déjà sur mes lèvres.

L'idée que je me fais du rôle que chacun de ces moyens joue dans une composition de l'espèce que je viens de dire, c'est que le trait, aidé du relief, parle directement à l'âme, à l'intelligence, au cœur, à ce qu'il y a de plus relevé dans notre nature; la couleur flatte avant tout les yeux, par eux elle réveille l'imagination, elle concourt à la poésie, mais rarement pénètre jusqu'au cœur.

Aussi, remarquez qu'à mesure que le genre de composition s'éloigne des parties relevées de l'art, les deux autres moyens, le trait et le relief, vont diminuant d'importance, tandis que la couleur reprend ses avantages. Dans un paysage où les passions, le mouvement, la vie, n'ont rien ou ont peu de chose à faire, elle concourt déjà autant que les deux autres. Si vous supposez ce paysage réduit à la représentation d'un ciel pur et d'une mer calme, après la ligne de l'horizon, qui dans ce cas-là est seule du ressort du trait, et que vous pouvez tracer à la règle, tout le reste appartient à la couleur. Suppléez tous les cas intermédiaires, et vous verrez par degrés insensibles l'importance relative de la couleur décroître à mesure que le genre de composition vise plus à reproduire les hautes parties de l'art.

Ces vérités paraissent presque niaises à dire, tant elles sont simples et évidentes; elles sont néanmoins peu comprises, fréquemment méconnues, bien qu'elles soient la base de toute juste appréciation des arts d'imitation. Je ne m'arrête point à étayer ici cette assertion dont la preuve résultera de la suite de cet écrit.

CHAPITRE V.

Sur un fait curieux que présente le trait, et sur les chats qui se voient dans un miroir.

Une chose curieuse, c'est que, de ces trois moyens, le trait, que je signale comme le plus excellent, est le seul des trois qui soit conventionnel, qui n'existe pas dans la nature, qui disparaisse dans l'imitation complète. Voyez mon baudet, maintenant que le voici achevé, ce trait par lequel j'ai commencé a disparu; il ne reste plus que le relief et la couleur.

Le trait est donc un secours, rien d'autre, une chose qui n'existe que par une convention; car, dans la nature, mon âne n'a point de trait le long de l'échine, le long du museau. J'exprime ainsi la limite de l'espace qu'il occupe, non point parce que cette limite est ainsi exprimée dans mon modèle, mais parce que je n'ai point d'autre moyen de faire, et qu'on veut bien me permettre celui-là.

Que ceci ne vous ôte rien de la bonne idée que vous aviez pu concevoir de ce moyen d'imitation. Tout arbitraire et conventionnel qu'il est, sa puissance n'en est pas moins réelle, il n'en est pas moins approprié à notre nature, il n'en est pas moins celui qui dit le plus à notre intelligence, parce qu'il lui retrace artificiellement ce qui la frappe avant tout dans tous les objets, la forme extérieure. Avant de remarquer la couleur de ce bouclier, avant de remarquer le relief des ciselures qui l'embellissent, j'ai déjà remarqué qu'il est rond et carré; avant d'être frappé du beau plumage de cet oiseau, ou de la rondeur gracieuse de ses formes, j'ai antérieurement observé qu'il n'a que deux pieds, tandis que d'autres animaux en ont quatre. Et ce caractère distinctif, le premier que mon intelligence ait saisi, qu'est-ce qui l'exprime? est-ce le relief? est-ce la couleur? Non; c'est le contour extérieur, et c'est ce contour extérieur que le trait, tout artificiel qu'il est, rappelle à mon intelligence telle que la Providence me l'a faite.

Le trait est donc un moyen artificiel d'imitation, mais qui répond si bien à notre manière intuitive d'observer, qu'il est celui des trois qui dit le plus rapidement les choses les plus claires à notre intelligence, et qui lui rappelle le plus spontanément les objets.

A ce sujet, je me suis souvent demandé si les bêtes reconnaissent la représentation d'un objet aux mêmes signes que nous. Un chat badine avec son image réfléchie par une glace. Ici le mouvement, autre moyen d'imitation refusé à la peinture, accroît l'illusion. Il reconnaît aussi son semblable dans une peinture bien faite, de grandeur naturelle, et convenablement exposée. Le reconnaîtrait-il encore dans une imitation qui ne donnerait que le relief et le trait? enfin dans celle qui ne donnerait que le trait? Je l'ignore, ou plutôt, je ne le crois pas; mais ce serait là, sans doute, un moyen d'expérience aussi propre qu'un autre à nous éclairer sur le degré et la nature de son intelligence, comparée à la nôtre.

Ce qui parait sûr, c'est qu'après le mouvement, c'est la couleur qui réveille le plus sa mémoire, fait qui me semblerait confirmer ce que j'avance plus haut, que ce moyen d'imitation est, en quelque sorte, plus en rapport avec les sens qu'avec l'intelligence; c'est pour cela qu'il agirait sur les bêtes autant que sur nous, en raison de ce qu'elles ont les mêmes sens que nous, et non pas la même intelligence.

Vous souvient-il du trait de Zeuxis et d'Apelles? Ils luttaient ensemble pour le talent de rendre les objets avec vérité. L'un (c'était Zeuxis) fit une grappe de raisins, mûre, dorée, tellement à point, que les oiseaux s'y laissèrent pren-

dre et vinrent becqueter. L'autre peignit un rideau qui paraissait voiler son ouvrage, de façon que Zeuxis entré : que ce rideau ne m'empêche pas de voir ! dit-il, en voulant l'ouvrir. Les juges donnèrent le prix à Apelles, disant : « Zeuxis a trompé les oiseaux de l'air, mais Apelles a trompé l'homme lui-même. » Moi, j'aurais donné le prix à Zeuxis par la raison inverse.

En effet, d'après ce que nous venons de voir, l'homme se laisse prendre à trois leurres qui fascinent à la fois son intelligence et ses sens ; la bête se laisse prendre tout au plus à deux, qui n'agissent que sur ses sens. Elle est donc plus difficile à tromper, sans compter qu'on ne peut guère lui faire reconnaître que son semblable ou les objets directs de ses appétits. Aussi pensé-je que ces oiseaux-là fussent des grives.

CHAPITRE VI.

Un mot, très-long, sur la peinture des anciens.

A propos de Zeuxis et d'Apelles, je voudrais dire mon mot de la peinture des anciens, en particulier de celle des Grecs. Ce qui m'y invite, c'est que l'analyse des moyens d'imitation, que j'ai entrepris de faire, peut servir à jeter quelque jour sur la question.

Parmi les auteurs qui se sont occupés de ce sujet, les uns ont voulu prouver que la peinture a été parfaite chez les anciens autant, pour le moins, que chez les modernes, se fondant principalement sur ce motif, que, les diverses branches de l'art se donnant la main, l'on ne peut supposer en un même pays la sculpture parfaite et la peinture médiocre. Mais ils ont laissé croire qu'elle a été parfaite à la manière de la nôtre.

Les autres ont été portés à croire que la pein-

ture a été fort en arrière chez les anciens de ce qu'elle est devenue chez les modernes, se fondant principalement sur les échantillons qui nous en ont été déterrés à Herculanum ou ailleurs.

Il faut d'abord convenir qu'un bon tableau d'Apelles, qui aurait échappé aux Goths, aux Vandales et au temps, cet Attila plus destructeur encore que l'autre, serait l'unique moyen de trancher la question d'une façon péremptoire. A défaut, il ne nous reste que quelques passages des auteurs anciens parmi lesquels : le trait d'Apelles cité plus haut, un passage de Pline relatif aux procédés qu'employait ce peintre, enfin, et surtout, les peintures déterrées en divers lieux.

Le trait d'Apelles tendrait à donner l'idée que, dans le temps où vivait cet artiste, la peinture était assez remarquable sous le rapport de l'exécution matérielle ; toutefois il décélerait une fausse idée de l'art, dont il ferait consister la perfection dans la stricte imitation des objets. Mais ce trait peut être une faribole inventée à plaisir, comme tant d'autres qui, agréables à la multitude, se sont transmises d'âge en âge, et ont ainsi usurpé une place parmi les faits avérés. Pour moi, je croirais plutôt à la sottise ou à la crédulité de celui qui le raconte, que je n'irais m'imaginer que, dans le pays où l'on sculptait

la Niobé et l'Apollon, la peinture en fût à voir la perfection dans le trompe-l'œil. D'ailleurs ce passage est isolé, et d'autres passages des anciens autorisent à croire qu'ils entendaient la peinture autrement.

Je parlerai ailleurs du passage de Pline. Quant aux fresques déterrées en divers lieux, ces fresques sont en Italie, non en Grèce; elles sont des ornements de salles plus qu'elles ne sont des tableaux; elles n'appartiennent ni au meilleur temps de l'art, ni au peuple artiste par excellence; elles ne sont pas l'œuvre d'hommes connus ou célèbres. Il serait donc injuste de décider, là-dessus seulement, ce qu'a pu être l'art de la peinture à l'époque où elles ont été faites; mais aussi il serait absurde de n'y pas voir des documents d'où se peuvent tirer des données précieuses. N'est-il pas vrai que, si toute notre peinture moderne venait à périr et qu'on ne déterrât que quelque fresque médiocre, comme celles qu'on voit en Italie sur les façades des églises de village, on pourrait, de cette fresque imparfaite, conclure à l'espèce de chefs-d'œuvre dont elle est en quelque sorte l'ombre, et y retrouver toutes les pièces de l'art qui ont dû exister, et être portées plus ou moins près de la perfection dans le temps où elle a été faite? L'observateur saurait faire la part de ce qui est de la médiocrité de l'artiste, et de ce qui appar-

tient à l'art, et, ce partage fait, reconstruire par induction cet art lui-même, sans en omettre aucune pièce principale.

Voilà la marche que je voudrais être en état de suivre, que je suivrais si, avec les connaissances nécessaires, j'avais loisir de courir l'Italie et de fréquenter ces villes dépeuplées que la lave recouvre. Douce manière de travailler, et qui m'agréerait plus que toute autre ; mais puisque je ne suis né pour de si charmants projets, que de ma retraite du moins, je dise de tout cela ce que m'en semble.

Mon idée est que la peinture des anciens a pu être aussi parfaite, ou plus parfaite que la nôtre ; mais qu'elle a été fort différente. Je vais donc tâcher d'exposer en quelles parties de l'art elle a pu exceller, et par quels traits saillants elle a différé de notre peinture. Seulement ainsi on pourra l'apprécier avec quelque justesse, et non par la méthode qu'ont suivie en cette matière presque tous mes devanciers, lesquels ont jugé l'art ancien avec les principes et les règles de l'art moderne. C'est se servir d'une mesure fausse, et qui ne s'applique pas à l'objet. Si je juge de l'architecture gothique d'après les principes de l'architecture grecque, de deux choses l'une : ou bien, décidé à louer l'architecture gothique, je tâcherai de démontrer combien elle est conforme aux principes excellents de l'archi-

tecture grecque, ce qui est faux; ou bien, ne l'y trouvant point conforme, je la jugerai vicieuse et sans vrai mérite, ce qui est encore plus faux. C'est une façon pareille de raisonner qu'ont employée plusieurs en traitant de la peinture des anciens; elle explique leurs divergences et les contradictions dans lesquelles ils sont tombés.

La première chose à observer, celle qu'il ne faut jamais perdre de vue, c'est que l'art, chez les anciens, vit greffé sur les institutions publiques, fait corps avec elles, et c'est tellement sa condition qu'il ne s'en sépare que pour se dénaturer et déchoir. Il travaille pour les théâtres, pour les temples, pour les places publiques, il s'adresse à la foule, il parle aux masses. On ne le voit point, comme de nos jours, presque entièrement détaché des institutions, servir les caprices de l'amateur, décorer seulement les salons du riche, suivre mille routes diverses, perdre, faute d'une impulsion unique et vigoureuse, son style et sa grandeur, et se réfugier pour vivre dans la variété des sujets et dans le perfectionnement de l'exécution.

Cette première différence si saillante en engendre d'autres, soit dans la tendance générale de l'art, soit dans la manière de le pratiquer. Pour le moment, je ne m'arrête qu'au premier point. Voici déjà une peinture publique, religieuse, monumentale; une peinture dans la-

quelle le décor entre pour élément; une peinture qui, s'adressant aux masses, doit offrir un caractère de simplicité à la portée de la foule, et où les perfectionnements et les finesses de l'exécution, si prisés par nous, deviennent en quelque sorte des mérites oiseux et secondaires.

Mais surtout, et c'est un point que confirme l'ensemble des faits qui nous sont connus, une pareille peinture dut être conduite à traiter tout spécialement les sujets héroïques et religieux, en un mot, les sujets de figures. Liée au culte, aux fêtes, aux monuments, elle puisait dans les traditions nationales, dans la mythologie, dans les légendes; et lors même qu'elle pénétrait dans les maisons privées pour orner certaines pièces, elle représentait presque toujours le Dieu, le héros, l'homme, et ceci, dans les mosaïques du parquet comme sur les parois de la salle. Ce sont des triomphes, des bacchanales, des noces; c'est Adonis, Méléagre, Atalante; ce n'est jamais, ou presque jamais, un paysage, un intérieur, une marine. Un fait qui en est la conséquence et la preuve, c'est que si nous pouvons reconnaître dans ce qui nous reste de la peinture ancienne la perfection de certaines parties de l'art qui concourent à la représentation des figures, nous y trouvons aussi dans l'enfance celles des parties de l'art qui concourent principalement à la représentation des scènes de la

nature inanimée. Ainsi la perspective, ainsi l'ordonnance de la composition dans les accessoires, ainsi, en général, tout ce qui sort des scènes de figures.

Un autre caractère naît de cette alliance étroite de la peinture des anciens avec la fable, la tradition, la mythologie, c'est que, même pour les sujets de figure qu'ils ont traités, le champ est assez restreint, et nous ne voyons guère qu'ils aient peint toute espèce de sujets de figures; ainsi les scènes de la vie privée, ainsi ces mille et un sujets que nous appelons le genre, ainsi l'histoire contemporaine. Il est donc à croire qu'à cet égard aussi ils cultivaient un champ plus limité que les modernes; mais de plus, ils le cultivaient d'une manière différente. Ceci va nous conduire au trait distinctif et fondamental de la peinture ancienne comparée à la peinture moderne.

Une chose qu'on remarque dans ce qui nous est parvenu de la peinture des anciens, et ce trait s'allie parfaitement à la destination que nous venons de lui assigner, c'est qu'à côté de la physionomie que l'artiste a donnée à chacune de ses figures, selon que le guidait son imagination, son modèle ou sa manière propre, on y retrouve communément quelque chose de symbolique, certains caractères de convention, certains traits attributifs. Hercule se voit rarement sans

qu'au moins une griffe de la peau du lion de Némée ne se montre sur ses épaules, ou ne soit indiquée quelque part; une biche fuit devant Diane, Mercure a des ailes. Ces mêmes dieux changent d'attributs et de physionomie selon l'âge de leur vie, ou le fait de leur histoire qui est représenté, et ceci, non point en vertu du caprice de l'artiste, mais en vertu des conventions traditionnelles auxquelles il se conforme. De plus, chacune de ces figures se reconnaît dans les compositions diverses à un style particulier, qui, répandu dans ses formes, dans sa taille, sur son visage, la fait reconnaître entre les autres; en un mot, elles sont des types plutôt que des individualités. Nous retrouvons quelque chose de ceci dans la peinture sacrée des modernes. La figure de Jésus, celle de Marie, celles de divers saints, sont aussi des types, c'est-à-dire des figures où un caractère de convention qui les fait toujours reconnaître s'allie sans cesse au caractère individuel que l'artiste leur a donné.

Un fait curieux nous met sur la trace des idées des anciens à cet égard, et confirme ce que nous venons de dire, c'est ce qui se passait sur leur théâtre. Non-seulement les personnages de femmes étaient joués par des hommes, mais tous les personnages, hommes ou femmes, jouaient masqués. L'individualité propre à cha-

cun d'eux disparaissait devant la nécessité de conserver au personnage le type caractéristique qui lui était attribué par la tradition, et confirmé par les imitations de la peinture et de la sculpture. Ainsi Ajax, sur la scène, ce n'était point tel acteur prêtant ses traits au personnage d'Ajax; c'était, au contraire, tel acteur cachant ses traits et sa personne sous le masque, le costume, la taille, attribués à Ajax dans l'imagination des Grecs et dans les œuvres de leurs artistes. On retrouve dans la comédie un usage analogue : Dave, Sosie, Chremès, etc., sont des types d'esclaves, d'affranchis, de vieillards, et l'acteur prenait de même son masque de Dave, de Sosie, de Chremès, pour représenter ces personnages.

Ces faits, qui montrent combien les anciens entendaient autrement que nous l'imitation théâtrale, me semblent établir que leurs idées sur les autres arts d'imitation différaient des nôtres dans le sens que je viens d'indiquer. Car on ne saurait nier que, dans tous les temps, il n'y ait eu influence réciproque et puissante entre la peinture et les représentations de la scène; l'on ne saurait croire que, pour des rameaux si rapprochés d'un même arbre, les idées qui dominaient l'un fussent étrangères à l'autre; que le même peuple qui sacrifiait ainsi dans la représentation de ses drames cette individualité qui

fait le principal agrément des nôtres, ne la sacrifiât pas de même en partie, et par les mêmes causes, dans les imitations de l'art, quand, surtout, ce qui nous reste de ces imitations offre presque toujours ce caractère. Mais ce n'est encore là qu'une partie de ce trait distinctif que j'ai voulu signaler; et, pour le compléter, qu'on me permette d'embrasser pour quelques moments un ensemble de faits plus vaste.

C'est un fait généralement reconnu et d'ailleurs incontestable, que l'art grec, dont nous nous occupons spécialement, a pris sa source aux rivages du Nil. Or, par le concours de diverses causes, tandis qu'il ne nous reste rien de la peinture grecque, il nous reste de la peinture égyptienne, infiniment plus ancienne, une foule de morceaux parfaitement conservés. Dans tous ces morceaux, un trait saillant domine, c'est cette même disposition à réduire les figures à des types généraux; divinités, héros, guerriers, prêtres, esclaves, y sont tous des types; ils ont le caractère de l'espèce, aucunement celui de l'individu. Mille esclaves sont représentés dans mille scènes différentes, c'est toujours le même esclave; sa caste est exprimée par ses attributs, sa couleur, son costume, toujours les mêmes, et aucun signe particulier n'ajoute à ces signes caractéristiques de l'espèce ceux qui caractériseraient l'individu.

Ce trait fondamental de l'art égyptien est bien étrange au premier coup d'œil, et, comme tout ce qui appartient à cette nation singulière, il présente quelque chose de mystérieux qui réveille l'imagination et nourrit la curiosité. Il serait sans doute absurde d'en vouloir trouver les causes dans les influences variables et secondaires qui, dans tous les temps, ont agi plus ou moins sur l'art et modifié ses créations. Un phénomène aussi extraordinaire et aussi constant doit se rattacher nécessairement à ce qu'il y a de plus enraciné, de plus intime dans l'ordre social du peuple qui le présente.

Et d'abord, il suffit de quelques notions sur ce peuple lui-même pour se persuader que l'art ne fut chez lui qu'une pièce de cette immense machine politique et religieuse où, par un mouvement toujours égal et semblable, s'élaboraient ses destinées; machine dont toutes les fractions de la société, jusqu'à la dernière, formaient les rouages nécessaires, et qui, réglée comme le cours des astres, ramenait à chaque année, à chaque siècle, les mêmes travaux, les mêmes biens, les mêmes vicissitudes. De là cette absence d'essor et de liberté dans un art asservi, comme tout le reste, aux plus sévères conditions de durée et d'uniformité; de là son concours à toutes les circonstances de la vie religieuse et civile, dans des limites prévues et réglées; de là

son caractère symbolique, rituel, cérémonieux, et jusqu'à ce style national si profondément empreint, où s'efface le cachet de l'artiste, style qui devait naître à la longue de la répétition constante des mêmes signes appliqués aux mêmes objets, et qui, en Égypte, rapproche l'art lui-même de l'écriture hiéroglyphique.

Mais revenons au point de vue qui nous occupe, cette disposition à représenter les types plutôt que les individus. C'est aussi dans les institutions de ce peuple qu'il faut en chercher le principe, et je le trouve dans son organisation sociale, entièrement, et plus fortement que chez aucune nation de la terre, basée sur les castes; or, l'effet le plus immédiat des castes, celui justement qu'elles sont destinées à produire, c'est d'écraser sous leur lourd niveau toutes les inégalités individuelles. Ici nous ne sommes plus sur le terrain fragile des inductions, et ce trait que je signale dans l'art égyptien, on doit s'attendre à le retrouver, et on le retrouve en effet, chez les peuples qui, comme ceux de la Chine, comme ceux de l'Inde, nous présentent des institutions analogues. C'est qu'au fond il correspond parfaitement aux principes brutaux qui forment la base d'un pareil ordre social, et aux faits qui en sont l'inévitable conséquence. Ces principes, en substituant des inégalités héréditaires de castes aux inégalités individuelles,

tendent constamment, et de tout leur poids, à assimiler entre eux les individus de chaque classe. Il en résulte que deux parias ont entre eux plus de traits communs appartenant à leur classe, qu'ils n'en ont de distinctifs appartenant à leurs individus, et ce sont les premiers dont l'art, surtout dans l'enfance, s'empare pour l'imitation.

Aujourd'hui nos arts d'imitation reposent sur des principes entièrement inverses; ils recherchent, avant le caractère de l'espèce, le caractère individuel; c'est le but de l'artiste et le triomphe qu'il veut obtenir. Que Wilkie nous représente des politiques de village, engagés dans une discussion sur les affaires de l'Europe, il cherche avant tout à rendre dans chacun de ses personnages un certain homme, avec les modifications particulières qu'ont pu apporter à sa physionomie, aux passions qui s'y peignent, à ses gestes, à son attitude, l'éducation qui lui a été propre, les mœurs qui sont les siennes, les habitudes au milieu desquelles il vit; le comble de son art est de nous faire saisir fortement ce qui distingue cet individu de tout autre, non pas de tout autre qui appartienne à une classe d'hommes différente, mais surtout de tous ceux qui sont de la même condition, comme par exemple les interlocuteurs qu'il a placés autour de lui. Ce que fait là Wilkie, c'est ce que cherche à faire dans tous

les sujets, et dans tous les sens, l'art moderne. A la différence de l'art égyptien qui effaçait les nuances individuelles pour peindre chaque classe d'hommes par un type général, l'art moderne cherche surtout à reproduire les nuances qui distinguent l'individu des autres individus de la classe à laquelle il appartient.

Par la même raison qu'il y a un rapport plus ou moins éloigné entre cette manière de faire des Égyptiens, et leurs préjugés sociaux, ne doit-on pas croire de même qu'il en existe un pareil entre notre manière différente d'envisager l'art, et l'émancipation graduelle de l'homme, la consécration des principes d'égalité naturelle, l'abolition de l'esclavage et des classes privilégiées, toutes choses qui tiennent au progrès de ce principe, dont le christianisme a semé le germe, celui de l'égalité de tous les hommes devant Dieu. Je le crois pour ma part. Ce sont ces principes qui ont changé la société, ses idées, ses mœurs et ses institutions; à ce titre déjà, ils ont dû influer sur l'art d'une manière générale. Mais en particulier, sous le rapport qui nous occupe, les nouvelles bases sur lesquelles est fondé l'ordre social dans les pays libres ont eu pour effet de faire disparaître partout les castes, les corporations, les classes privilégiées, pour mettre en relief les inégalités individuelles qu'elles tendaient à affaiblir. Le libre essor laissé

au développement de l'individu, selon ses forces et ses moyens, a favorisé le développement de tous les traits qui tendent à le distinguer de tout autre, et l'art s'est emparé, par l'imitation, de ces traits caractéristiques. De même que deux parias offrent entre eux plus de traits communs appartenant à l'espèce, que de traits distinctifs appartenant à l'individu, aujourd'hui deux hommes pris dans la même condition offrent plus de traits différents appartenant à chacun d'eux, qu'ils n'en offrent de semblables appartenant à leur condition.

A cet égard, l'antiquité, à quelque époque que ce fût, et chez quelque peuple que l'on considère, n'a jamais offert les phénomènes de l'état social actuel dans les pays libres. Les Grecs eux-mêmes, avec un gouvernement dont les formes étaient démocratiques, étaient réellement moins affranchis que nous des préjugés qui consacrent l'inégalité des classes d'hommes, et qui, passant dans les mœurs et les institutions, influent plus ou moins directement sur l'art. Je n'en voudrais pour preuve que l'esclavage, regardé chez eux comme condition de l'existence sociale, même par leurs philosophes. Mais en outre, leurs préjugés sur les étrangers, leurs corporations religieuses, guerrières et autres, sont des indices que, avec des institutions d'une forme bien plus démocratique que les nôtres, leur émancipation

intellectuelle était bien moins avancée; aussi, bien qu'il y ait lieu de croire que chez les Grecs, plus que chez tout autre peuple de l'antiquité, les effets de cette émancipation ont dû se faire ressentir dans l'art, il n'en est pas moins vrai que, sous ce rapport, ils différaient encore beaucoup de nous, et que si notre peinture actuelle tend à la représentation de l'individu, la leur n'avait qu'imparfaitement cette tendance, et n'y cherchait ni ses moyens ni ses triomphes. Ce caractère se retrouve encore fortement marqué dans la statuaire de ce peuple; et l'espèce de beau idéal dont il nous a légué la tradition, et qui a été remis en pratique par l'école de David, repose sur un fondement pareil. Les signes généraux de la force recueillis de toutes parts par l'observation de la nature, et réunis sur une seule figure, constituent Hercule; cet Hercule n'est pas un individu, c'est un être abstrait, un type. Il en est de même de leurs autres divinités, de leurs héros, etc.

Les Romains qui n'atteignirent jamais à la civilisation des Athéniens, et qui furent constitués sinon en castes, du moins en classes fortement tranchées de patriciens, de plébéiens, d'esclaves, d'affranchis, de guerriers, nous présentent, dans leur manière d'imiter, le même phénomène; ils eurent la même idée du beau idéal, ils revinrent encore plus à formuler des types généraux,

ils négligèrent le caractère individuel, et n'y cherchèrent pas la perfection de l'art, ou du moins une de ses hautes qualités. Voyez leurs médailles : elles présentent des têtes uniformément tracées d'après les principes dont je parle; il n'y a pas jusqu'à celles qui représentent leurs Césars, qui n'aient un cachet commun, un caractère d'espèce, comme si les Césars divers d'origine, de famille et de traits, eussent dû, dans leurs idées, présenter un caractère général d'espèce. Voyez la colonne Antonine qui est comme un vaste tableau roulé en spirale autour de ce monument : généraux, officiers, soldats, soldats de différentes armes, valets, goujats, toutes ces classes diverses sont parfaitement distinctes en tant que classes, et par des traits bien prononcés; mais entre tous ces soldats, entre tous ces goujats, nulle différence presque d'un individu à l'autre. Ce n'est que dans la décadence de l'art à Rome, décadence d'où est sorti l'art moderne, que commence à se montrer la disposition à imiter l'individu, disposition qui croît à chaque siècle, à mesure que du monde ancien sort un monde nouveau, disposition qui devait fonder la principale différence qui sépare la peinture moderne de la peinture antique et qui constitue ce trait distinctif que j'ai tâché de faire saisir.

De ce que nous avons dit jusqu'ici, il est per-

mis de conclure que la peinture chez les anciens, en particulier chez les Grecs, traita la figure à l'exclusion des autres objets d'imitation; dans la figure, les sujets héroïques, mythologiques, fabuleux, à l'exclusion des autres; et qu'elle eut pour caractère principal cette tendance à exprimer des types, qui était leur manière d'entendre l'imitation dans les beaux-arts, à la différence de notre manière moderne de l'envisager. Qu'il y ait eu des exceptions, que ces caractères que je signale fussent généraux plutôt qu'universels, c'est ce qui est hors de doute; mais il ne me paraît pas moins, que la tendance de l'art de la peinture chez les anciens, la voie dans laquelle elle se perfectionna fut celle que j'ai tâché d'indiquer.

Les écoles modernes de peinture appuient de leurs exemples et la méthode que je viens de suivre, et les conclusions où elle conduit. Dans toutes celles qui ont été originales, qui ont obéi à leur impulsion propre, non-seulement on trouve cette liaison étroite de l'art avec les idées dominantes du temps, avec les mœurs et les habitudes, avec tout l'ensemble de la société, mais encore on trouve qu'ayant pris des voies diverses, chacune d'elles a suivi une tendance générale dans laquelle elle s'est perfectionnée, a choisi une des parties de l'art qu'elle a traitée à l'exclusion des autres; et la chose demeure

vraie malgré les exceptions. L'école italienne, formée sous l'impulsion du christianisme dans toute sa puissance, sa richesse et sa ferveur, en représentant pour orner les églises les scènes de la Bible et les histoires de la légende, a été conduite vers la figure, vers la figure grande, noble, vers la peinture dans ses hautes proportions et ses grands effets; et ceci demeure vrai quand même plusieurs Italiens ont cultivé le paysage, quand même quelques-uns y ont excellé. L'école flamande, portée par d'autres causes vers d'autres parties de l'art, a peint avec vérité le paysage, les troupeaux, l'homme. Sans viser au noble ni à la grandeur, sans sortir de l'imitation des pâtres, des buveurs, des tabagies, elle a perfectionné le coloris, la lumière, le pittoresque, et s'est immortalisée dans cette voie; et ceci demeure vrai quand même plusieurs Flamands ont traité, et avec génie, des sujets sacrés.

Si l'on regarde ce qui précède comme suffisamment établi, il resterait, pour avoir une idée complète de ce que fut l'art de la peinture chez les anciens, à connaître les procédés qu'ils employèrent, et enfin la façon dont ils les firent concourir à la représentation des sujets de la nature de ceux que nous avons indiqués.

La question des procédés qu'ils employèrent n'est pas purement une question de curiosité,

c'est au contraire un point qui peut jeter du jour sur tout le reste. Rien ne nous autorise à croire qu'ils aient employé des procédés qui nous soient inconnus. Reste à voir à l'égard des deux que nous employons nous-mêmes, l'huile et la détrempe, s'ils les ont connus et pratiqués tous les deux. Car si par hasard ils n'avaient pratiqué que le dernier, celui que les modernes eux-mêmes n'ont employé que pour les grandes compositions de décor, pour peindre les murailles des églises, pour orner les salles des monuments publics, parce qu'il se prête éminemment et presque exclusivement à cet usage, n'en résulterait-il pas une nouvelle confirmation que l'art, chez les anciens, chez les Grecs en particulier, a eu la tendance et a revêtu réellement la plupart de ces caractères que je lui assigne plus haut, et par les raisons que j'en donne ?

Les anciens nous parlent souvent de peinture, mais ils se taisent sur les procédés ; aucun ouvrage technique sur ce sujet ne nous est parvenu. C'est donc là encore une de ces questions qu'il faut résoudre par des arguments indirects. Il en est un toutefois qui me paraît assez direct ; c'est que, dans des villes surprises par la lave du Vésuve, et enterrées avec tout ce qu'elles recélaient, on trouve plusieurs compositions toutes peintes à la détrempe, pas une, que je

sache, à l'huile. Si vous joignez à ce fait l'absence de mots propres pour désigner un procédé d'une nature aussi caractérisée, et le silence des auteurs sur ce point, vous aurez déjà une forte présomption que la peinture à l'huile n'était pas connue des anciens.

Le passage de Pline dont je parle plus haut n'oppose rien à cette présomption, car il fait allusion à un vernis qui, et dans les tableaux d'Apelles uniquement, appliqué sur une peinture achevée, en réhaussait le coloris et lui donnait de l'éclat. C'est le fait de tous les vernis. Or, ce procédé, outre qu'il est présenté, non point comme d'un usage général, mais comme un moyen secret, propre à Apelles seulement, est parfaitement applicable à la peinture à la détrempe, et le fait n'implique nullement que la peinture que vernissait Apelles fût une peinture à l'huile. Avant que Van-Eyck eût découvert la peinture à l'huile, au quinzième siècle, on ne peignait qu'à la détrempe et l'on avivait cette peinture avec un vernis. Ainsi faisait probablement Apelles.

Toutefois Reynolds est parvenu à jeter quelque doute sur ce passage de Pline. Il y voit la description du procédé des glacis, ce qui conduirait à croire qu'Apelles incorporait ses couleurs au vernis, et peignait avec cette substance, au lieu seulement d'en enduire la surface de son

tableau une fois peint. Qu'Apelles ait pu avoir l'idée de faire cela, qu'il l'ait fait, c'est ce qui est possible ; mais c'est ce qui ne résulte en aucune façon du passage de Pline qu'il suffit de citer pour réfuter entièrement l'hypothèse de Reynolds.

« Il y a, dit Pline, dans les tableaux d'Apel-
« les, un effet que personne n'a pu imiter, et
« qu'il obtenait au moyen d'un *atrament* dont il
« enduisait ses tableaux lorsqu'ils étaient termi-
« nés. Ce liquide faisait ressortir l'éclat des cou-
« leurs, en même temps qu'il les préservait de
« la poussière et de tout ce qui aurait pu les
« salir. Il était transparent, au point que pour
« l'apercevoir, il fallait y regarder de très-près ;
« et son emploi était d'autant plus avantageux
« que les couleurs les plus claires, loin de bles-
« ser les yeux, paraissaient comme vues à dis-
« tance, au travers d'une substance vitreuse ; ce
« qui abaissait d'une manière imperceptible le
« ton des couleurs les plus brillantes, et les
« rendait plus graves, plus austères[1]. »

[1] Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera *atramento* illinebat ita tenui, ut id ipsum repercussu claritates colorum excitaret, custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret. Sed et cum ratione magna, ne colorum claritas oculorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus e longinquo, et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret. (Pline, *Hist. nat.*, lib. xxxv.)

Tel est ce passage ; il n'a pas besoin de commentaire pour ceux qui ont une idée des procédés qu'emploie la peinture. Et puisqu'il n'établit rien de favorable à l'hypothèse que la peinture à l'huile ou au vernis ait été pratiquée par les anciens, le silence des autres auteurs à cet égard, et l'examen des morceaux déterrés dans les fouilles faites en Italie, appuient dès lors de toute leur force l'hypothèse inverse qui est la nôtre.

Mais ces fouilles faites en Italie ne sont pas seules à militer en faveur de notre assertion. Si c'est en Italie que l'art grec vint se dénaturer et se perdre, c'est d'Égypte qu'il était passé en Grèce. Or en Égypte, à son berceau, il présente, sous le rapport des procédés, le même caractère qu'en Italie à son déclin. Les peintures innombrables que nous ont conservées les tombes mystérieuses de l'Égypte sont peintes à la détrempe, et un grand nombre d'entre elles sont contemporaines, ou même postérieures aux temps où la peinture florissait en Grèce. Est-il à croire que le procédé qui aurait été pratiqué dans ce dernier pays n'en eût jamais franchi les limites, et y eût péri sans se propager? et quand les arts de la Grèce, exilés de leur patrie, vinrent se réfugier à Alexandrie et à Rome, n'est-il pas absurde de penser qu'ils n'y apportèrent pas, avec leur style et leurs trésors, leurs instruments et leurs procédés.

De tout cela il est permis de conclure que les anciens ignorèrent le procédé de la peinture à l'huile qui a si fort changé et perfectionné, sous certains rapports, la peinture moderne ; et qu'ils ne mirent en pratique que la peinture en détrempe, dont les procédés s'accordent avec le caractère de leur peinture, avec son style, son but, procédés qui se prêtent éminemment à l'ornement et à la décoration des édifices, des temples, et qui suffisent entièrement aux qualités que les anciens paraissent avoir recherchées dans cet art et à l'usage auquel ils le faisaient servir principalement.

Ceci posé, quel usage les anciens firent-ils de leurs procédés, dans quelle manière peignirent-ils, quelles furent les parties de l'art qu'ils portèrent à un haut degré de perfection, et devons-nous nous figurer un chef-d'œuvre de la peinture ancienne comme se distinguant par les mêmes conditions qui, d'après nos idées actuelles sur l'art, constituent un chef-d'œuvre?

Je crois que c'est sous ce rapport que la différence est la plus grande entre l'art ancien et l'art moderne, et je vais tâcher d'indiquer en quoi cette différence consiste surtout. C'est ici que l'analyse que j'ai entreprise plus haut des moyens par lesquels on imite peut jeter du jour sur la question, soit parce qu'elle fournit une méthode claire d'appréciation, soit parce

qu'elle sert à démontrer que, parmi ces trois moyens d'imitation, il en est un qui répondait spécialement, et presque à l'exclusion des deux autres, au but et aux effets que se proposait la peinture dans l'antiquité.

Je commence par appliquer à ces peintures qui, en Égypte et en Italie, ont échappé aux ravages du temps et des hommes, cette méthode d'appréciation.

Dans les peintures égyptiennes, je n'entends pas parler de celles qui sont purement hiéroglyphiques, mais de celles qui représentent réellement les scènes de la vie active et ordinaire, nous trouvons le trait et la couleur; le relief manque. Un trait très-pur, fortement caractérisé, marque le contour d'une figure; et des couleurs remplissent en teintes plates l'espace embrassé par ce contour. Mais rien qui fasse sentir le relief, rien qui exprime les jeux de la lumière et de l'ombre, soit relativement à une figure en particulier, soit relativement à l'ensemble de la scène représentée. Relief, effet général, clair-obscur, choses que nous apprécions à un haut degré, manquent donc dans la peinture égyptienne, et ce qui y porte le nom de couleur n'a aucun rapport avec ce que nous entendons par la couleur envisagée comme une beauté de l'art. Elle y est réduite à une enluminure, agréable par la pureté et la vivacité des teintes, mais en-

luminure et la plus simple de toutes, celle des teintes plates.

Ainsi, déjà dans cette peinture égyptienne, le trait est le moyen d'imitation le plus employé et le plus perfectionné. Il y est d'une pureté remarquable, mais, excepté sous ce rapport, il ne présente pas non plus, lui, le genre de perfection que nous recherchons dans ce moyen d'imitation. Outre qu'il ne représente que les caractères d'espèce, comme je l'ai dit plus haut, il ne les représente point encore avec ce sentiment du beau, avec cet instinct de grâce et de noblesse qui se montre dans les ouvrages de l'art grec. Le dessinateur égyptien exerçait un métier, rien de plus[1]; il apprenait à exprimer avec un trait pur la représentation conventionnelle d'un esclave, d'un roi, etc., et quand il possédait ces types toujours les mêmes, il les employait à la représentation de scènes diverses. Ces figures étaient entre ses mains comme sont entre celles d'un joueur d'échecs, les pions, les fous, les cavaliers, qui, constamment les mêmes, peuvent servir, en les plaçant diversement, à mille combi-

[1] Un trait remarquable de cet art égyptien, c'est que toutes les figures sont représentées de profil; et, si l'on y réfléchit, on verra que cela découle directement de l'emploi qu'ils firent des moyens d'imitation. Employant exclusivement le trait, et nullement le relief, c'est par le profil qu'ils obtenaient le plus facilement le caractère des objets.

naisons variées. L'on conçoit que l'art, réduit à ces termes, pouvait parfaitement s'accommoder de la loi fameuse qui prescrivait au fils de suivre l'état de son père.

Les morceaux de peinture grecque proprement dite, auxquels nous pourrions appliquer la même méthode d'appréciation, nous manquent entièrement; mais nous retrouvons en Italie de quoi combler en quelque sorte cette lacune. Car s'il y a lieu de croire que les éléments principaux de l'art grec se trouvent déjà dans les peinteres égyptiennes, il est encore plus vrai que les peintures exécutées en Italie sous les empereurs, et probablement par des artistes grecs, nous conservent bien plus fidèlement encore les traits principaux de cet art grec dont elles sont des rameaux si voisins. Ces peintures, je n'en ai point vu, et les gravures qu'on en a faites, peu propres à nous instruire sur tout ce qui tient à la couleur, sont d'ailleurs sujettes à induire en erreur, tant parce qu'elles ne sont que des traductions dans une langue étrangère, que parce que plusieurs graveurs, croyant bien faire que d'embellir leurs imitations aux dépens de la vérité, y ont introduit des perfectionnements que n'offre pas le modèle, et probablement omis des qualités qui lui sont propres. J'ai donc recours, pour en parler, à l'idée que je m'en forme d'après ce que j'ai pu en connaître indirectement, mais sur-

tout à ce que m'en ont rapporté d'habiles artistes qui les ont observées avec bien plus d'avantage et de soin que je n'aurais fait moi-même.

Dans ces peintures, comparées aux peintures égyptiennes, on trouve une immense distance parcourue, mais non dans le sens où s'est perfectionné l'art moderne. A la vérité les trois moyens d'imitation y sont employés, mais ils n'offrent point le degré d'importance relative que nous leur attribuons maintenant, et de plus, ils ne concourent pas de la même manière à l'imitation.

Quant au degré d'importance, c'est le trait qui domine dans ces ouvrages, par-dessus le relief, par-dessus la couleur. Il est chargé de la plus grande part dans l'imitation, et de la plus noble. Presque seul il exprime le caractère dans les figures, la pensée dans les visages, l'affliction, la joie, la colère, la noblesse, la grâce, l'âge et toutes les nuances pour lesquelles nous recourons en égale part au relief et à la couleur. Ce moyen d'imitation, qui joue dans ces peintures un si grand rôle, est porté à un haut point de perfection; et les qualités par lesquelles il se distingue sont bien celles que nous recherchons nous-mêmes dans cette partie de l'art, celles même que nous atteignons rarement. Au reste, si l'on fait attention à l'inimitable perfection à laquelle les anciens ont porté la statuaire, toute

basée sur la représentation des formes, l'on doit s'attendre à ce que le trait qui, dans la peinture, représente essentiellement les formes, doit se distinguer par des qualités analogues; aussi ne serais-je point éloigné de croire que, à cet égard, la peinture grecque n'eût sur la nôtre tout l'avantage.

Mais là s'arrête le parallèle que l'on peut établir entre la peinture ancienne et la peinture moderne; quant aux deux autres moyens d'imitation, ils ne concourent plus d'une manière assez analogue dans l'une et dans l'autre pour offrir une mesure commune d'appréciation. Dans la peinture ancienne, le relief et la couleur, entièrement subordonnés au trait, ne sont en quelque sorte destinés qu'à le faire mieux valoir; ils s'arrêtent dans cette limite, et ne vont pas jusqu'à briller par les qualités qui leur sont propres. Ainsi le relief, borné à ce qui fait saisir les saillies principales, à ce qui complète l'énergique représentation des formes, ne va pas jusqu'à exprimer dans sa perfection le modelé, c'est-à-dire l'exacte mesure relative des lumières et des ombres, cette dégradation délicate des demi-teintes, au moyen de laquelle on rend chaque forme dans toute sa vérité; il cherche l'expression, mais point l'effet, c'est-à-dire une combinaison de lumières et d'ombres qui soit agréable à l'œil; il néglige les ressources et les

beautés propres au clair-obscur. Toutes ces choses qui, chez nous, accompagnent le relief, sont à peu près omises dans l'emploi que faisaient les anciens de ce moyen d'imitation.

Quant au troisième moyen, la couleur, la distance est encore plus grande. Comme le relief, elle semble figurer, dans la peinture ancienne, plutôt comme un moyen de donner au trait plus de valeur, que comme destinée à se distinguer par son mérite propre. Cela est si vrai que, dans la plupart des peintures dont nous parlons, le fond, d'une couleur unie, quelquefois bleue, rouge, sans représentation d'objets, n'a d'autre emploi que de cerner les figures, de mieux faire sentir aux yeux la limite du trait, comme dans les différentes parties d'une figure il sert encore au même emploi, en séparant nettement le nu des draperies, les draperies des objets superposés. Elle se borne à une certaine vérité de convention, peu au-dessus de celle que peuvent avoir des teintes plates. La chair est en général d'une teinte uniforme, sans nuances variées, locales, individuelles. Le pur vermillon marque la forme des lèvres; le noir, celle des sourcils. Une étoffe verte est verte partout, sans tenir compte des mille accidents qui, à l'œil, modifient cette couleur, et la font passer par toutes sortes de degrés que le peintre de nos jours doit rendre, sous peine de pas-

ser pour complétement inhabile dans son art.

Telle est la manière dont les anciens firent concourir à la représentation des objets les trois moyens d'imitation dont nous avons parlé. L'on voit que sous deux rapports, le relief et la couleur, cette peinture est dans l'enfance, relativement à la nôtre; aussi, à la juger en prenant pour règle nos idées actuelles sur l'exécution, nous ne saurions que la trouver très-inférieure; et tel peintre d'enseignes de nos jours, qui modèle et colore ses figures, que bien, que mal, pourrait se croire grand homme en se comparant aux peintres de l'antiquité. Ce jugement serait faux, bien que conséquent; il pourrait être celui d'un peintre d'enseignes, celui encore d'un érudit qui juge des beaux-arts sans les connaître; mais, à coup sûr, il ne serait pas celui d'un habile peintre, d'Ingres par exemple. Je m'imagine que ce grand artiste, plus modeste que le peintre d'enseignes, pourrait croire que cette peinture, différente de la nôtre, lui est égale; et que, pour ce qui est des qualités les plus relevées de l'art, nous ne l'avons peut-être pas atteinte.

En effet, si l'on se souvient de ce que nous avons établi plus haut, que c'est dans le trait que réside principalement le caractère et l'expression, que c'est le trait qui parle le plus à l'intelligence et à l'âme, que c'est lui qui concourt le

plus aux parties les plus relevées de l'art; en admettant que les anciens ont porté à sa perfection ce moyen d'imitation, si distingué par-dessus les autres, on se fera de leur peinture une idée plus grande et plus vraie en même temps, et l'on concevra qu'elle a pu balancer, par sa supériorité dans l'emploi de cette partie de l'art, les qualités que l'art moderne puise à d'autres sources moins excellentes. C'est, ce me semble, par ce côté qu'on peut apprécier d'une manière relative deux choses si diverses. La peinture ancienne excelle dans la qualité la plus relevée de l'art, à l'exclusion des deux autres; la peinture moderne, inférieure peut-être sous ce point de vue, apporte à la représentation des objets le concours de deux éléments que néglige la peinture ancienne. Ajoutons que cette dernière, en se privant des ressources propres à ces deux éléments, manque des qualités qu'elle pourrait avoir, sans qu'il faille lui compter pour défaut cette imperfection. Elle ne vise ni au modelé, ni au coloris, ces ressources lui manquent; mais elle ne les emploie pas à faux. Il n'en est donc pas d'elle comme il en serait de l'ouvrage d'un artiste moderne qui remplirait mal les conditions que lui impose son art.

Il faut donc se figurer une peinture d'Apelles ou de Zeuxis comme nulle ou presque nulle en mérite, pour ce qui tient au coloris tel que nous

l'entendons, mais comme pouvant, au moyen du trait et avec le secours d'un relief borné, mais énergique, atteindre aux plus excellentes et aux plus nobles parties de l'art; comme pouvant parler à notre âme le plus beau et le plus éloquent langage; comme pouvant rendre, avec toute leur puissance, les plus hautes conceptions du génie; en un mot, comme pouvant atteindre au sublime, avec ces moyens simples, mais expressifs, autant ou plus que nous-mêmes avec des moyens plus nombreux et plus riches, mais dont l'effet est souvent de détourner notre admiration des choses de pensée, pour l'appliquer aux choses d'exécution. La peinture des anciens se rapproche en tous points de leur statuaire, elle brille par les mêmes qualités : c'est assez dire quel rang distingué elle a dû occuper et quels effets elle a pu produire.

Avant de terminer cette longue digression, je veux faire remarquer combien cette idée que nous venons de nous former de la peinture ancienne concorde bien avec le but que nous lui avons assigné, celui de parler aux masses, au peuple. En effet, si ce que nous avons établi au commencement de ce livre est juste, à savoir, que le trait est ce qui répond le mieux à notre manière intuitive d'observer, ce qui parle le plus promptement à notre intelligence, ce qui marque exclusivement, et de la façon la plus

claire, le caractère et l'expression des objets représentés, ne devait-il pas être le moyen d'imitation par excellence d'une peinture faite pour parler aux hommes de la place publique, et n'en a-t-il pas été de même dans tous les temps, en Égypte, en Italie même, dans les fresques de la renaissance, de nos jours encore, dans tout ce qui est destiné au petit peuple? N'est-ce pas à mesure que l'art a cessé d'être public, pour s'adresser seulement aux particuliers opulents et éclairés, qu'il s'est jeté dans des perfectionnements d'exécution auxquels la foule est insensible? N'est-ce pas dès lors qu'il a recherché les effets du modelé, les finesses du coloris, parce que ces qualités, pour être comprises, appréciées, demandent de l'observation, de la culture, témoin le petit nombre d'hommes qui, de nos jours, sont capables d'en juger; tandis que partout, ce qui tient au trait, ce qui exprime la pensée, ce qui donne le caractère et l'expression, frappe la multitude, et a seul la puissance d'attirer ses regards et de captiver son attention [1].

[1] Parmi d'autres passages qui tendent à confirmer ces idées sur l'importance que j'assigne au trait dans la peinture ancienne, en voici un bien remarquable. C'est Pline qui nous parle du talent d'un des plus grands peintres de l'antiquité, de Parrhasius d'Éphèse *. « Parrhasius, dit-il, ajouta beaucoup d'inventions

* Erreur à corriger dans le chapitre précédent. C'est Parrhasius, non Apelles, qui disputait avec Zeuxis sur le talent de rendre les objets avec vérité.

CHAPITRE VII.

De l'espèce de relief qu'on appelle clair-obscur.

Je reviens à mon baudet. Pendant notre dissertation, il est allé paître. Le voilà sous cette feuillée, qui se régale d'herbages. Comme l'ombre a changé ses teintes; combien, sans qu'il y songe, notre ami est autre que tout à l'heure au soleil! Ne recevant plus la lumière directement, le relief de ses formes n'est plus exprimé que par les sourdes lueurs que lui envoient les objets environnants. Voici, non loin de lui, une pierre vivement éclairée, d'où quelques rayons vont se réfléchir sur ce blanc qui se voit sous son ventre; voici, sur la droite, ces arbres éclairés eux-

essentielles dans l'art de la peinture. Il trouva, le premier, la symétrie, jeta des finesses dans les traits du visage, perfectionna le cheveu, donna de la grâce à la bouche; et, de l'aveu de tous, remporta la palme des *traits terminants* (*lineis extremis*). C'est dans la peinture la plus haute qualité (*hæc est in pictura summa sublimitas*). » (Pline, *Hist. nat.*, xxxv.)

mêmes par réflexion, qui envoient de pâles reflets à toutes les surfaces de la panse qu'ils rencontrent; par cette trouée, au-dessus de sa tête, quelques rayons de jour pénètrent et glissent sur l'angle du museau, si bien que le relief se fait sentir ici, comme tout à l'heure, mais par des reflets seulement, au moyen d'autres surfaces, en vertu d'autres lois, dans une gamme tout autre. C'est ici ce qu'on appelle le *clair-obscur*. Avant de congédier mon baudet, j'ai voulu profiter de cette place ombragée où il s'est allé mettre, pour vous faire voir ce clair-obscur sur sa personne.

Vous comprenez que c'est là une partie bien complexe, bien difficile de l'art, et qui n'est pas réglée par des lois uniformes, comme le relief simple. En effet si vous éclairez votre modèle par un jour unique, que ce soit le soleil en plein air, ou la croisée dans votre chambre, vous avez seulement un rayon de lumière qui illumine dans un même plan toutes les surfaces qu'il rencontre, et laisse dans l'ombre celles qu'il ne rencontre pas; de plus, cette sorte de jour tombant habituellement d'en haut, elle illumine à peu près toujours les mêmes surfaces, en sorte que, avec l'habitude d'observer, nous pouvons fort bien représenter de mémoire, un âne, un homme, et jusqu'à un certain point, d'après des lois fixes. Si même vous supposez un corps ré-

gulier, un cube ou une sphère, vous l'éclairerez fort bien, du premier coup, sans modèle, en vertu de la connaissance que vous avez de ces lois. Mais il n'en est plus ainsi du relief que donne le clair-obscur, puisqu'il naît de la lumière que renvoient indirectement les objets environnants, et que la place de ces objets, relativement au modèle, varie à l'infini, aussi bien que leur nature, le degré de lumière qu'ils réfléchissent, et les circonstances dans lesquelles ils le réfléchissent. Supposez un corps régulier, une sphère soumise à ces influences, son relief exprimera toujours une sphère, mais par des clairs et des ombres qui varieront autant de fois que vous la ferez mouvoir autour de ces corps ou que ces corps se mouvront autour d'elle.

Ce qui complique encore les lois du clair-obscur, c'est l'action réciproque des reflets les uns sur les autres. La vive lumière de cette pierre n'agit pas rien que sur le ventre de mon baudet, elle agit sur les autres corps qui l'entourent, et ces corps réagisssent entre eux et sur lui. Infinité de degrés qui, sentis inégalement par les artistes divers, sont à eux seuls l'objet d'une étude longue et difficile. En cette partie de l'art Rembrandt est l'homme par excellence. Il préférait ces effets parce qu'il les sentait mieux qu'un autre, ce qui fut cause qu'unissant

ainsi l'étude au sentiment, la pratique au penchant, il est demeuré inimitable dans cette partie de l'art.

Ce sont là les causes qui rendent si difficiles à bien rendre ces jeux compliqués d'une lumière toute de reflets; la difficulté s'arrête là pour qui n'use, comme nous, que de l'encre de Chine. Mais pour qui tient une palette, il n'en est pas ainsi; chacun de ces reflets participe non-seulement de la lumière des objets environnants, mais encore de leur couleur : témoin mon âne. De ces arbres, le reflet arrive verdâtre; de cette trouée, il arrive d'un bleu pâle; de cette pierre rougie par le soleil, il arrive chaud, brillant, et chacune de ces teintes modifie celle sur laquelle elle tombe, et change sa couleur réelle. Grand homme que Rembrandt, n'est-ce pas?

Par ce que je viens de dire du clair-obscur, il est évident que, sans être un moyen d'imitation à part, il se distingue du relief simple par assez de traits pour que je ne dusse ni le confondre avec lui, ni omettre entièrement d'en parler.

Mais parce que je le considère séparément, il ne faut pas croire qu'il ne se rencontre que dans les objets qui sont soustraits à la lumière directe du soleil ou du jour. Mon âne, sous sa feuillée, est tout dans le clair-obscur; mais mon âne, au

soleil, était aussi, dans toute sa personne, soumis au clair-obscur, puisqu'il était également entouré d'objets diversement éclairés et lui envoyant des reflets ; seulement, partout où tombe la lumière vive et directe du soleil, son effet est de tuer par son intensité la faible action des reflets ; mais dans les parties d'ombre, cette action reprend tout son empire : elle réchauffe, colore, éclaire, assourdit, et la proximité des objets éclairés du soleil ou obscurcis par les ombres portées, la rend encore plus vive, plus active. Plus le ventre de mon âne est rapproché d'un terrain scintillant de lumière, mieux la rondeur de ce ventre se fait sentir par la clarté qui est réfléchie du sol contre les points de sa surface qui en sont les plus voisins.

L'art moderne a beaucoup cultivé le clair-obscur, il y a cherché des effets et des moyens. C'est qu'à la vérité peu de ressources sont aussi riches pour ajouter à la représentation des objets, la vérité, du charme et un singulier agrément pour l'œil. Mais surtout la lumière ne s'imite bien que par le clair-obscur, et sans lui l'art serait impuissant à la reproduire ; car quel rapport y a-t-il entre le ton le plus clair de votre palette et la lumière du soleil ? Comment vous approcherez-vous de celle-ci par l'imitation directe ? Votre ton le plus lumineux n'est-il pas terne, opaque, en comparaison du brillant éclat

d'un corps qu'éclaire l'astre du jour? Épuisez vos blancs, vos jaunes, vos clairs, vous n'atteindrez pas à faire de la lumière; rendez bien ces reflets obscurs qui sont accessibles à vos procédés, et vous la ferez supposer, vous la révélerez indirectement, vous en inonderez votre tableau, tout sombre qu'il est; demandez à Rembrandt. Il y a telle tête de lui qui scintille de soleil avec un seul clair sur le nez; il y a tel tableau où, sans une seule lumière directe, sous l'ombre d'une voûte, à l'entrée d'un sépulcre, le soleil est néanmoins présent, il réchauffe, il colore, il embrase, on le sent qui darde ses rayons sur les dalles de l'entrée.

Le clair-obscur est donc, tout obscur qu'il est, la principale source de la lumière dans l'art de la peinture, la riche mine où ont fouillé les Flamands, grands autant par la lumière que par la couleur, et les premiers peintres du monde à ces deux égards. Il est encore par lui-même une source de poésie ; il révèle l'heure du jour, sa teinte, sa physionomie; il agrandit la scène au delà de ses limites, il anime l'ombre et répand le mystère. Dans les intérieurs il est une qualité première, dans une scène quelconque il est une ressource importante.

CHAPITRE VIII.

Où l'auteur prend congé de son âne.

Ici je congédie mon âne ; il m'en coûte, j'aimais à le sentir à mes côtés. Il faut que je me confesse : l'âne est de mes bons amis ; j'aime sa société, son commerce me récrée, et il y a dans son affaire je ne sais quoi qui excite ma sympathie et mon sourire. Je n'aurai point à me reprocher en mourant, de ne m'être pas, en tout temps, arrêté dans les foires, sur les places publiques, partout où s'est rencontré un âne à regarder.

Je parle ici de l'âne des champs, de cet âne flâneur et laborieux, esclave sans être asservi, sobre et sensuel, paisible et goguenard, dont l'oreille reçoit le bruit dans tous les sens sans que l'esprit bouge, dont l'œil mire tous les objets sans que l'âme se soucie : philosophe rustique, ayant appris le bon de toutes les doctrines

sans abuser d'aucune ; stoïque de patience, quelque peu Diogène par moments, grandement épicurien en face de son chardon. Cet animal-là je l'aime beaucoup, je l'estime, et je n'entends point plaisanter en disant ainsi.

Il lui manque, c'est vrai, de la noblesse ; mais aussi point d'orgueil, point de vanité, point de faux, nulle envie d'être regardé.... Ceci m'a fâché quelquefois ; je m'étonnais désagréablement d'être le seul des deux qui trouvât du charme à regarder l'autre. En y réfléchissant mieux, j'ai reconnu que l'avantage est tout du côté de mon confrère. Regarder autrui, c'est être soi-même sensible aux regards ; être sensible aux regards, c'est le premier et le dernier degré de la vanité, et l'âne n'en a point, je l'ai dit. Au milieu d'une place remplie de monde, de lui nul ne se soucie et nul ne lui importe ; approchez, vous le verrez regarder une borne, vaquer à sa feuille de chou, écouter des bruits curieux, humer le vent qui passe, et jamais s'enquérir si cela vous plaît ou vous déplaît, s'il en est mieux ou plus mal jugé par vous, si, faisant autrement, il lui en reviendrait plus de louange de votre part. Vrai, vrai philosophe, libre en dépit de l'homme son maître, en dépit de la destinée sa marâtre ; patient au mal, et ne boudant jamais sa fortune.

Et pourtant les écoliers l'insultent, les passants le moquent, son maître le bat ; il est le

jouet des places publiques et le rebut des métairies. Ceci n'est pas ce qui m'étonne, car c'est le lot du sage que d'être la risée des sots, le rebut de la multitude ; mais ce qui m'étonne, ce qui m'afflige, c'est de voir l'âne, mon ami, calomnié par mon autre ami, La Fontaine. Je m'y perds ! La Fontaine, si digne d'aimer l'âne, si fait pour le comprendre, qui, j'en suis sûr, se plaisait à sa compagnie, et, assis dans un pré, l'écoutait penser, devinait son idée, traduisait les plus furtifs mouvements de son oreille ; La Fontaine, élève de Rabelais qui possède si bien son âne, La Fontaine se fourvoie ! Ici il le peint stupide et niais, avouant, au milieu de gros menteurs, une peccadille qui est cause que ces gros le dévorent séance tenante ; là, et c'est bien plus fort, il le choisit pour peindre le ridicule de ceux qui, forçant leur talent, ne font rien avec grâce. Que l'âne ne fasse rien avec grâce, j'en doute ; mais qu'il force jamais son talent, calomnie. Pour le prétendre, il faut ne l'avoir jamais vu braire, braire quand même, braire sans arrière-pensée, braire sans imiter personne et, pour qui que ce soit, n'y rien changer ; il faut n'avoir jamais observé tout le naturel de ses amours, la naïve fougue de ses transports, l'absence totale de toute prétention aux raffinements de la galanterie délicate et voilée. J'en ai causé souvent avec des gens amis des mœurs, lesquels l'accu-

saient d'un cynisme dangereux, bien plus que d'affectation quelconque à singer la fausse décence des galants de cour.

Je ne veux pas tout dire ici sur l'âne, parce que je compte y revenir. Il a sa place dans les beaux-arts, le paysage le réclame comme un de ses plus précieux personnages, les peintres le connaissent et ne le dédaignent pas. Au revoir, ami; dans un autre livre je traiterai de toi. Si je disais cela à l'un de mes semblables, quelque peu d'honneur qu'il en dût attendre, il dresserait l'oreille; mais la tienne, insensible à mon dire, n'écoute mie et chasse les mouches. Sage, très-sage; car enfin il t'importe bien plus qu'aucune ne chatouille ta paupière, n'inquiète tes naseaux, ne se pose sur tes cils, que d'être loué par tous les faiseurs de livres de l'univers.

CHAPITRE IX.

Du trait, et par quoi il se recommande.

Je reprends le trait, non plus pour le comparer, mais pour en causer à part.

C'est dans la figure que je veux d'abord le considérer; là seulement il se présente avec toute sa difficulté, et aussi avec toute la rigueur et le sentiment dont il est susceptible. Mais pour apprécier cette partie de l'art, il faut partir d'un principe. S'agit-il de rendre par le trait des types ou des individualités, un homme ou un certain homme?

A mon sens, ce n'est pas une question; ce sont les traits individuels qui font le mérite et le charme de la représentation d'une figure, indépendamment de l'action qu'on lui suppose, et de l'expression qu'on lui donne. De ceci seulement peut naître la vérité, soit matérielle, soit poétique; car, dans la nature, nous ne voyons

et nous ne concevons que des individus ; de ceci seulement peut découler la variété infinie dans les œuvres de l'art, répondant à la variété infinie dans les œuvres de la nature. Du moment qu'on refuse d'accepter ce principe, on admet l'autre nécessairement, et le champ de l'imitation se rétrécit, devient uniforme et sans vie. C'était la tendance de l'école de David, estimable à d'autres égards, mais qui menait tout droit à ce qu'on appelle le dessin académique, dessin de types moulés sur la statuaire antique, nature belle, mais morte, s'isolant de la nature vivante et réelle. Avec ce principe l'art, faute de se retremper constamment à son unique source, la nature, chemine à part d'elle, sans s'en éloigner, sans s'en rapprocher.

Les termes que je viens d'employer me suggèrent un rapprochement. La langue académique, langue de formules élégantes mais froides, pures mais uniformes, cette langue en honneur sous l'Empire, c'est l'image de ce dessin académique dont je parle. Elle présente les mêmes défauts, par les mêmes causes. Elle substitue, en quelque sorte, le type à l'individualité, les formules consacrées par le bel usage, aux expressions qui naissent de l'usage commun. Cette langue, la voilà toute, et pour tous, dans le dictionnaire ; pas plus que lui elle n'a de mouvement, de vie et de variété ; elle s'est isolée de

la nature qui est ici le langage parlé, vivant, énergique; sans cesse étendu, modifié par tout le monde, et auquel, comme le dessin, elle doit se retremper sans cesse pour participer de ces qualités.

Si l'office du trait est de saisir par l'imitation jusqu'aux caractères individuels, cette partie de l'art rentre aussitôt dans le domaine du sentiment, autant que dans celui de l'étude, parce que celui-là seulement qui est organisé pour sentir ces caractères, pour en saisir les finesses, saura les imiter avec intelligence, et les faire passer dans son trait. De celui-là seulement nous dirons qu'il a la bosse du dessin, comme du coloriste nous dirions qu'il a la bosse de la couleur.

Il n'en est pas ainsi du dessin académique. Il appartient à tous ceux qui y consacrent assez de temps pour l'apprendre. Il est tout d'étude. Il se raisonne, il se mesure; en cela bon pour l'enseignement, exquis pour les écoles publiques, mais en cela aussi manquant de ce principe de vie qui doit animer toutes les parties de l'art; de ce souffle divin qui ne se laisse saisir ni mesurer, qui s'aide de l'étude, mais en est indépendant; qui se rencontre, mais qui ne s'apprend pas.

Ce sentiment du dessin, lorsqu'il n'a pas été cultivé et épuré par l'étude, se manifeste par

certaine énergie dans l'imitation des formes, indépendamment de la correction et de la noblesse ; il saisit avec vigueur ce qui donne le caractère, ce qui rend l'expression, le mouvement ; bien que grossier, il plaît par son feu, par sa naïveté, son aisance : c'est un langage barbare encore, mais varié, accentué, expressif, et il n'appartient qu'à un pédant d'école d'en méconnaître le charme. J'ai vu, dans des vignettes faites au moyen âge, par quelque moine inhabile, telle figure dessinée de manière à faire hausser les épaules à un professeur, et dont tout le savoir du professeur n'aurait pu reproduire l'énergique attrait, la grâce singulière. Ceux-là le savent bien qui consultent ces vignettes; et, assis de longues heures dans les bibliothèques publiques, étudient dans des bouquins du quinzième siècle, ces mérites de l'art à son enfance, si effacés, si perdus dans l'art perfectionné.

Tout ce que je dis là n'est point dirigé contre la correction et la noblesse du dessin, mais contre l'importance exagérée qui leur sont données en général, importance qui me semble parfois rendre nos jugements aussi faux qu'injustes. Ce sont là sans doute des qualités où tout artiste doit tendre, mais qui certes ne sont pas les premières, ne couvrent pas les autres; et, pour ma part, le sentiment du dessin me fait mieux passer sur son incorrection ou sa vulgarité, que la no-

blesse et la correction ne me font passer sur l'absence de ce sentiment. Raphaël réunissait tout, et c'est le secret de sa grandeur ; mais il n'y a qu'un Raphaël, et au-dessous de lui les maîtres, comme dessinateurs, n'excellent guère que dans l'une ou dans l'autre de ces qualités : pour ceux-là mon choix est fait dans le sens que je viens de dire. Longtemps, gêné par les principes de l'école, je n'osai seulement penser qu'il pût y avoir du dessin dans Teniers, dans Ostade, dans Rembrandt ; ces préjugés me faisaient mentir à mon sens propre, lequel se portait avec amour du côté de ces maîtres. « Ragot, ignoble, pensais-je ; ce bras trop long, ce raccourci manqué..... » Aujourd'hui, persuadé que ce sont là des défauts secondaires, tandis que le sentiment du dessin est une qualité première, je me moque de l'école, et je trouve, oui, je trouve les Flamands dessinateurs. Professeur, bouchez-vous un instant les oreilles ; je trouve, quand j'y songe, ces figures ragotes de Teniers admirablement dessinées, non au compas que j'y applique, mais à l'intelligence que j'y remarque ; je trouve ces têtes de Rembrandt, étonnantes par la vérité, par la finesse, par la naïveté du dessin ; je trouve tels pâtres de Karl Dujardin sublimes, et dans mon ivresse j'élève ce grand homme aussi haut, oui, aussi haut que Raphaël. Ne me dites point que je suis fou, avant

d'avoir vu quelque chef-d'œuvre de ce maître.

Ainsi donc le dessin se peut apprendre jusqu'à un certain degré par tout homme intelligent. Tout homme intelligent peut arriver, par l'étude, au dessin académique, qui enseigne les proportions de la figure, qui en donne le contour pur et correct, l'anatomie juste, en un mot, qui imite le type humain dans sa perfection raisonnée. Au delà, il faut le talent propre, l'instinct natif, le sens délicat des formes, qui se perfectionne par l'étude, qui s'épure par l'observation du beau, de l'antique, mais qui ne s'apprend ni ne s'enseigne.

CHAPITRE X.

Où l'auteur s'aperçoit qu'il est seul à se lire.

Artiste, me lis-tu? Je parie que non. Il y a très-peu d'artistes qui veuillent raisonner sur leur art. Leur vie est toute d'impressions : philosophie, ils s'en moquent; raisonnement, ils bâillent; déductions, ils s'endorment. Enfants gâtés, mais surtout enfants qui n'aiment que leurs jouets, et boudent leur rudiment; philosophes en ceci, pourtant, qu'ils jouissent beaucoup sans s'enquérir comment, pourquoi. Le comment, le pourquoi, gâtent tant de choses!

Artiste, néanmoins, tu dois me lire. De déductions, je n'en ferai plus; je te le promets. Lis-moi, je veux que tu me lises : si tu ne me lis pas, qui me lira? moi tout seul; et je ne sache rien de si triste que d'être seul à se lire.

CHAPITRE XI.

Du trait, considéré dans le paysage.

Le trait ou dessin du paysage ne se présente pas d'abord comme susceptible d'autant de rigueur ou de sentiment que celui de la figure. Cela tient à diverses causes, et aussi à divers préjugés.

Les objets qui sont du domaine du paysage, montagnes, bois, arbres, fabriques, plantes, sont en effet susceptibles d'un vague de formes et de proportions que ne supporterait point la figure. Une montagne, un arbre, n'ont pas, pour notre esprit du moins, une forme nécessaire; haussez ces lignes, abaissez-les; dépouillez ces branches, chargez celles-ci, vous aurez un arbre différent, une montagne autre, mais toujours un arbre, toujours une montagne.

En outre, tous les hommes ont remarqué, du plus au moins, les proportions et les formes de

la figure humaine; en sorte que vous ne sauriez beaucoup errer dans l'imitation que vous en faites, sans qu'ils n'en fussent choqués, sans que les moins exercés ne trouvassent le défaut de votre faire. Mais, en matière de paysage, très-peu ont observé les formes particulières à chaque objet; en sorte que vous avez toute latitude pour les altérer sans que nul y trouve à redire.

Enfin, comme je l'ai établi plus haut, le trait ne concourt pas d'une manière aussi prépondérante dans le paysage que dans la figure; il y cède le pas à la couleur. C'est par la couleur surtout que la nature inanimée agit sur nos sens et sur notre âme; c'est par elle surtout que le paysage a de l'expression, de la poésie; il est naturel que ce soit elle qui, dans l'imitation, agisse sur nous avec le plus de puissance. Aussi un paysage du plus détestable dessin peut nous captiver s'il est coloré avec une grande vérité; mais nulle perfection du trait ne saurait nous attacher à un paysage d'une couleur détestable.

Ces faits, qui montrent seulement pourquoi un défaut réel ne frappe pas, ou comment des beautés d'une autre nature l'éclipsent, ne prouvent d'ailleurs rien contre l'excellence du dessin en fait de paysage, rien contre la rigueur dont il est susceptible, rien contre les beautés dont il peut être la source.

En effet, ce que nous avons dit du trait ou

dessin, relativement à la figure, s'y applique de même relativement au paysage.

Il faut de même ici opter entre un principe ou l'autre, entre celui de l'imitation des individus, ou celui de l'imitation des types généraux; et une fois reconnu que les objets inanimés ont aussi leur caractère individuel, modifié par les localités, par l'âge, par l'espèce, il faut saisir ces caractères par le trait. Malheureusement c'est ce qui ne se fait guère d'ordinaire : c'est une des causes de la décadence du paysage, au milieu de ses perfectionnements apparents.

Sans doute, dans un arbre, dans un roc, moins que dans une figure, la fidélité du trait concourt à un but précis, à une expression déterminée; sans doute aussi, moi qui trace ce trait, j'ignore le plus souvent la signification des formes qu'il reproduit; mais qu'est-ce à dire? Si, par exemple, cet arbre, privé de lumière d'un côté, a, par cela même, porté son feuillage de l'autre, sans être tenu de rattacher cet effet à cette cause, je le suis de reproduire avec fidélité la forme qui en résulte. Je le suis, non pas pour que le savant qui verra mon tableau n'ait pas cette objection à faire, mais parce que c'est un caractère du paysage que je copie, un trait que la nature me donne, un fait auquel en correspondent d'autres; parce que c'est de traits semblables que se compose l'expression de mon

site, les mœurs, si je puis dire ainsi, et la physionomie des objets que je représente, comme aussi la naïveté et le charme de ma copie; enfin, parce que, dépouillé de ce scrupule, j'entre aussitôt dans une voie ingrate et menteuse, je fausse la nature, je la farde en la dénaturant, et, méconnaissant ses enseignements larges et féconds, j'y substitue ma manière étroite et stérile. Potter! maître inimitable! copiste sublime d'un bout de haie, d'une claie délabrée, de quelques buissons, d'où vient ta puissance, d'où naît ton charme, ta poésie, si ce n'est de ce respect d'enfant avec lequel tu écoutais ton maître, certain de n'être rien sans lui, d'être tout avec lui?

Ils disent que c'est être servile..... Niais ou menteurs, qui ne sentent pas, ou qui sont impuissants à rendre, ceux qui parlent ainsi. Ouvrez les yeux et voyez : les plus serviles ont été les plus grands. C'est bien ici que ceux qui s'abaissent seront élevés.

Non; ce dédain de la forme est aussi funeste au paysage qu'à la figure; s'il ne crée pas des défauts aussi saillants, il prive de beautés aussi grandes. C'est parce qu'il choque moins que, étant universellement toléré, on est, de nos jours paysagiste à bon marché. *Chique*, manière, convention, ont envahi cette branche des beaux-arts.

Passe encore pour les montagnes, pour les seconds plans, pour les fabriques; là, comme je l'ai dit, il n'y a pas de forme nécessaire; mais si vous voulez reconnaître où l'art est tombé, comptez les maîtres qui, arrivés au devant, au paysage de détail, ne suppléent pas aux formes qu'ils ignorent entièrement par le gribouillis, par l'embrouillamini, par le fouillis, par la *chicorée*...

Et quelle chicorée encore, qui n'en est pas même !

CHAPITRE XII.

Où l'auteur rectifie son dire.

J'ai dit qu'une montagne, qu'un arbre, n'ont pas une forme nécessaire : c'était pour ne pas chicaner mal à propos; mais je reviens sur ce gros mensonge.

Tout objet, au contraire, a une forme nécessaire; ce qui est vrai, c'est que partout où la cause ou le but de cette forme nous échappe,

nous tenons moins de compte de la forme elle-même.

La condition d'un fleuve est de suivre les lieux bas ; pour les suivre il fait mille sinuosités qui dépendent toutes de cette condition. Ces sinuosités constituent une forme. Cette forme est nécessaire.

Il n'est aucun objet dans la nature dont la forme ne dépende, dans toutes ses parties, d'une condition analogue, connue ou inconnue. Vouloir le prouver, serait perdre son temps, ce me semble. Mieux vaut s'arrêter à la conséquence seulement, et inférer de là en quel respect on doit tenir la forme, même dans l'imitation de la nature inanimée. Car, si l'ensemble du paysage qui me frappe tient très-certainement à l'impression des éléments dont il se compose, en altérant ces éléments dans ce qu'ils ont de caractéristique, on altère cette impression.

Encore une fois, ce n'est point par respect pour la science que j'insiste ici sur la forme ; ce n'est point à cause de l'absurdité qu'il y aurait à ce que dans ce tableau mon fleuve ne suivît pas rigoureusement les lieux bas, puisqu'il suffirait, pour me justifier, que personne ne s'en aperçût ; puisque l'illusion peut être complète avec de grosses absurdités de cette sorte ; puisque, pour un cas où la cause de cette forme nous est connue, il en est des millions où elle nous

échappe.... mais c'est parce que, même là où la cause de la forme nous échappe, la forme n'en constitue pas moins le caractère des objets; parce que c'est le seul moyen d'atteindre à ce caractère, et la seule méthode pour y parvenir. Par toute méthode autre ou contraire, vous substituez inévitablement à cette infinie variété de formes individuelles quelques types généraux qui pourront avoir votre cachet, mais qui manqueront de celui de la nature.

CHAPITRE XIII.

Où l'on se rapproche de l'encre de Chine.

Ce que je viens de dire sur l'importancé de la forme dans les arts du dessin s'applique tout particulièrement au lavis à l'encre de Chine, comme à toutes les branches de l'art qui ne sont pas la peinture proprement dite.

En effet, le lavis à l'encre de Chine, privé du secours et du prestige de la couleur, manque de cela même qui supplée le mieux à l'imperfection

du dessin, et ne saurait acquérir un mérite propre que par la naïveté du trait, par l'imitation sentie et scrupuleuse des formes.

C'est bien par là que se distingue Boissieux, grand maître dans le genre. La forme est étudiée dans ses dessins avec un scrupule et une intelligence rares. Qu'il nous montre un vieux tonneau gisant auprès d'un cellier : ce vieux tonneau n'y est point un cylindre quelconque, entouré de cercles; c'est bien un certain vieux tonneau, avec ses douves vermoulues ou soulevées par le temps, avec ses liens délabrés dont l'osier se délie, avec quelque herbe qui trouve à vivre dans la pourriture du bois. Rendu ainsi, avec un scrupule naïf, avec une docile imitation des formes, tout objet, même cet humble tonneau, acquiert une physionomie qui frappe, un charme qui attire, je ne sais quelle poésie même qui naît de la justesse et de la vérité des impressions qu'il réveille. L'âme retrouve avec jouissance ce cachet, ces traits peu observés, ces accidents variés dont la nature empreint toutes ses œuvres, avec une grâce et une harmonie toujours certaines, tant que l'homme ne la contrarie pas.

De la poésie dans un vieux tonneau ! Pourquoi non? Dans moins encore : dans une mare, dans un fumier de village. Et plus dans ces rustiques objets, s'ils sont traités par Potter et Dujardin, que dans Brutus et Léonidas, que dans Rome et

l'Olympe, s'ils sont traités par David lui-même, grand homme pourtant. Mais je l'ai dit : Potter et Dujardin, écoliers humbles et dociles de la nature ; David qui regarde ailleurs.

Et si la forme n'était pas susceptible de cette poésie ; si elle n'avait pas sur nous une puissance grande, par quoi se distinguerait notre art, le lavis à l'encre de Chine ? où puiserions-nous nos ressources ? C'est par là qu'il est riche, ce n'est presque qu'à cette mine qu'il peut puiser, et elle est telle que, s'il en attrappe le filon, avec ce qu'il en tire, il supplée à ce qui lui manque, et se passe du prestige de la couleur, mieux que le prestige de la couleur ne pourrait se passer du secours de la forme.

Je sais qu'il y a, en matière d'encre de Chine, une école qui exploite l'effet et méprise le trait : je la crois d'origine anglaise ; école merveilleuse où entrent à la file tous les ineptes, tous les ignorants. Ils ont du papier *torchon :* c'est une espèce de carton assez solide pour supporter l'effort de leurs fougueux génies ; et sur leur torchon ils entassent ou ménagent le noir et le blanc de façon à frapper l'œil. Ce sont des ciels *déchirés*, des monts vaporeux, des objets en repoussoir, monts quelconques, objets quelconques, pâtés quelconques, rien d'autre. Et les bonnes gens y topent, et *la mère en permet l'étude à sa fille.*

De cette école-là, il ne saurait jamais rien sortir que de détestable. Merveilleuse néanmoins pour former les talents d'agrément, je la recommande aux pères de famille. Pour peu d'argent, grands pâtés; en peu de temps, grands progrès; et le génie dès la seconde leçon.

CHAPITRE XIV.

Du relief.

Tout ce que je viens d'exposer sur le trait, ou plutôt sur l'importance de la forme dans les imitations de la peinture, s'applique en tout point au relief.

En effet, ici le procédé seul diffère, mais le but est le même : il s'agit toujours de la forme, et uniquement de la forme. Par le trait, je saisissais le profil des objets; par le relief, j'en saisis la saillie. Toute saillie peut, si je change mon point de vue, devenir profil, et tout profil saillie.

Je n'ai donc rien à ajouter sur le relief, puis-

que je ne traite pas ici du procédé, par quoi seulement il diffère du dessin. Mais je veux, à propos de relief, citer un propos de Jean-Jacques qui montre combien l'on peut être grand peintre la plume à la main, sans même se douter de ce que c'est que de l'être avec le pinceau.

« Pourquoi, dit-il, les peintres n'osent-ils entreprendre des imitations nouvelles qui n'ont contre elles que leur nouveauté, et *paraissent d'ailleurs tout à fait du ressort de l'art?* Par exemple, c'est un jeu pour eux de faire paraître en relief une surface plane; pourquoi donc nul d'entre eux n'a-t-il tenté de donner l'apparence d'une surface plane à un relief?» etc., etc[1].

Figurez-vous donc, lecteur, Raphaël employant tout son art à peindre une boule, de telle façon que cette boule paraisse plane à Jean-Jacques....

Figurez-vous Jean-Jacques content, quand la boule sera plane....

Et Raphaël immortel!

A quoi pensait-il donc, le philosophe, quand lui vint cette idée toute neuve?

[1] J.-J. Rousseau, *Essai sur l'Imitation théâtrale*, 1re note.

CHAPITRE XV.

De la couleur.

Il me reste à parler du troisième moyen d'imitation, la couleur.

La couleur, c'est par où triomphe l'art moderne. Il a produit en ceci d'inimitables chefs-d'œuvre. Le procédé moderne de la peinture à l'huile est si riche, si admirable, si parfait, qu'il a été pour beaucoup dans cet immense progrès.

Il est à croire toutefois que la couleur a été trop souvent cultivée à l'exclusion des deux autres moyens d'imitation; et pourtant, comme je l'ai dit plus haut, en elle ne résident pas les plus grandes qualités de l'art, ses plus énergiques moyens d'action sur l'âme, le cœur, la pensée. Son charme est matériel en quelque degré : il parle surtout aux sens; il est dépendant du procédé, de l'exécution, de la difficulté vaincue; et

la preuve, c'est que si, à la vérité, tous les hommes sont sensibles à l'éclat ou à l'agrément de la couleur en général, très-peu, et seulement ceux qui sont exercés, sont sensibles aux finesses, aux qualités les plus distinguées, aux plus rares mérites de cette partie de l'art. Je dirai plus : qui n'a pas peint soi-même ignorera toujours une bonne part des jouissances qui résultent de la perfection du coloris.

Il y a quelque importance à signaler cette infériorité de la couleur sous certains rapports, et à en définir les attributions dans leurs limites réelles; car c'est aller à l'encontre de l'idée peu juste, je crois, mais bien répandue, que, dans la peinture, la couleur est le mérite capital. La plupart des artistes partagent cette idée : aussi pour un qui cherche ses moyens dans la forme, il y en a dix qui les cherchent avant tout dans la couleur.

Cependant, s'il est vrai que tout principe exclusif est faux par cela même qu'il est exclusif; si, par conséquent, il serait tout aussi faux de baser l'art uniquement sur la forme que de le baser uniquement sur la couleur, il n'en est pas moins vrai que, ici comme dans toutes les choses de ce monde, il y a un principe qui doit prédominer sur l'autre; il y a une tendance dont les résultats prochains ou éloignés démontrent la supériorité. Dans le sujet qui nous oc-

cupe, je n'hésite pas à croire que c'est la forme qui mérite de prédominer; c'est-à-dire qu'elle doit passer avant la couleur dans l'étude de l'artiste, dans l'ensemble de ses efforts, dans le mérite de ses œuvres, s'il est vrai qu'elle touche de plus près que la couleur aux sources relevées de l'art.

Pour dire ceci, j'ai besoin de faire violence à mon propre goût, tant je trouve la couleur une chose remplie d'attraits, tant je partage, malgré moi, le préjugé que je combats. Mais quand, loin d'un tableau qui séduise mes yeux, je réfléchis à la tendance qu'ont eue les diverses écoles; à ces immenses perfectionnements de la couleur, qui suffisent à peine à porter l'art moderne plus haut que l'art ancien, dont la forme était l'essence; à ce que seraient des maîtres uniquement coloristes comparés à des maîtres uniquement dessinateurs; quand j'oppose des élèves de Rubens à des élèves de Raphaël, il me paraît alors que les méthodes, que les enseignements des maîtres, en un mot, que tout ce qui influe sur les résultats généraux de l'art, doit dériver du principe que le dessin, pris dans son sens le plus étendu, prédomine sur la couleur, même en peinture.

Cette idée peut être fausse, mal fondée, mais on ne peut la combattre en objectant des exemples particuliers, en opposant tel chef-d'œuvre

de couleur à tel autre chef-d'œuvre de dessin. C'est la manière ordinaire de raisonner en cette matière ; manière sans rigueur, et qui aboutit plus à prouver vers quel côté penche chacun des discutants qu'à résoudre ce qui est en discussion. L'analyse des moyens d'imitation et les résultats généraux de l'une ou de l'autre tendance sont les seuls éléments propres à éclairer une pareille question, où il s'agit de la destinée de l'art bien plus que du mérite respectif de tel ou tel maître.

CHAPITRE XVI.

Même sujet.

La couleur est un moyen d'imitation plus complexe et plus arbitraire ou conventionnel que les deux autres.

En effet, si mon âne était ici, je vous montrerais que la couleur de sa panse ne m'est appréciable que par la lumière. Partout où il y a couleur, il y a lumière ; en telle sorte que, bien que

ces deux choses soient distinctes, pour notre esprit du moins, elles se confondent en une seule dans l'imitation. Quand je peins, je n'imite pas à part la lumière et à part la couleur, mais toutes les deux ensemble.

Ceci engendre déjà, en fait de couleur, quelque chose de complexe et de variable; car la couleur, ainsi liée avec la lumière, en empruntera les infinies variations, de telle façon que, promenant mon baudet par les carrefours, par les prés, à midi, vers le soir, toujours il aura même forme, presque jamais même couleur : grisâtre dans l'ombre des rues, rousset au soleil, bleuâtre au clair de lune.

De plus, sa couleur propre participe de la couleur des objets qui l'environnent : de la blancheur de ce mur, de la verdure humide de cette grotte. Ceci touche par un coin à ce qu'on appelle l'harmonie générale en fait de couleur, et cette harmonie est encore un élément qui rend ce moyen d'imitation plus complexe que les deux autres.

Si mon âne était ici, je vous montrerais aussi que, tandis qu'il n'y a qu'une manière d'envisager sa forme, il n'en est pas rien qu'une d'envisager sa couleur, et que de trois peintres, également coloristes, qui lui font son portrait sous le même aspect, résulteront presque nécessairement trois baudets différemment colorés.

Ceci tient à des causes trop subtiles pour que je les recherche, et en partie physiologiques, je suppose, c'est-à-dire dérivant de la nature particulière des organes de ces trois peintres, combinée avec leur façon particulière de sentir et l'exercice qu'ils ont pratiqué de rendre certaines nuances avec plus de facilités que d'autres. Quant aux causes physiologiques, le fait des Daltoniens, qui voient le vert et le rouge très-peu ou pas du tout différents, est une donnée qui permet tout au moins de croire à des degrés différents de perception chez les différents hommes. Mais, en outre, l'expérience prouve que nul peintre n'est complétement coloriste : chacun ne peut l'être à un haut degré que relativement à d'autres, et toujours dans une ou quelques-unes des conditions de la couleur, la finesse, la force, le brillant, la lumière, etc., à l'exclusion d'une ou de plusieurs des autres. C'est une conséquence de la faiblesse humaine, qui peut servir à expliquer cette variation singulière dans les copies d'un même objet.

Une autre cause de variation, d'où ressort aussi ce qu'il y a d'arbitraire et de conventionnel dans l'imitation de la couleur, c'est que la vérité de cette imitation résulte plus encore de la parfaite valeur relative des teintes que de leur fidélité matérielle et absolue; en telle sorte que deux baudets peints dans une gamme diffé-

rente, tout en nous présentant réellement des teintes différentes, nous paraîtront également vrais. Si mon coloris est clair plutôt que sombre, fin plutôt que fort, de mon ton le plus clair à mon ton le plus sombre, je parcourrai, dans mon imitation, un nombre de tons intermédiaires tout aussi grand, tout aussi riche que celui qui, partant d'un ton clair moins élevé, descend aussi plus bas dans l'échelle des tons sombres et chargés. Et pourvu que l'un et l'autre, dans les limites que nous nous sommes faites, nous ayons été également habiles, également fidèles à la relation des tons, également harmonieux dans leur disposition, nos deux imitations, quoique différentes, seront également vraies, également fidèles, également ressemblantes, et d'un mérite absolument égal. Dans l'ensemble, la valeur relative des tons fait illusion sur leur différence ; mais si vous isolez sur les deux copies un espace correspondant, vous reconnaîtrez aussitôt la différence de leur valeur absolue.

J'ai parlé de gamme. Les peintres s'entendent avec ce mot, aussi bien que les musiciens, et à juste titre, car l'analogie est frappante ici entre l'échelle des tons, et l'échelle des sons qui constitue la gamme en musique. Aussi je ne saurais faire mieux comprendre ce que je viens de dire sur deux copies différentes, et cepen-

dant égales en ressemblance et en mérite, que par l'exemple d'un chant musical qui, exécuté plus haut ou plus bas dans la gamme, constitue le même chant, quoique chacun des sons dont il se compose ne soit semblable dans les deux cas que par l'identité de relation avec les sons auxquels on l'associe, et non par son identité absolue avec le son qui lui correspond dans une autre octave.

Ces considérations nous expliquent la nature caractéristique de ce moyen d'imitation, et combien il diffère en tout des deux autres auxquels il se trouve associé dans la peinture. Il me reste à examiner maintenant en quelle part il se retrouve dans le lavis à l'encre de Chine. Ceci nous conduira à découvrir dans la couleur un autre élément que la lumière et la teinte.

CHAPITRE XVII.

Point de couleurs, et cependant de la couleur.

Ici il n'est plus question de jaune, de bleu, de couleur enfin, dans le sens vulgaire du mot Cependant les peintres disent d'un dessin au bistre, à l'encre de Chine : il a de la couleur, c'est plein de couleur. Les peintres connaissent donc un sens particulier du mot couleur : c'est ce sens que je veux rechercher. J'éprouve que c'est là une chose fort subtile à exprimer.

La couleur a, dans les objets, une valeur comme ton, qui est indépendante de sa teinte comme couleur; c'est cette valeur qui, bien reproduite dans le lavis à l'encre de Chine, fait dire aux peintres : Il y a là de la couleur.

Si donc j'avais à traduire en encre de Chine un espace bleu et un espace rouge, j'aurais à estimer la valeur de ton relative de ces deux espaces, et il pourrait se présenter deux cas : le premier, où ces deux couleurs, si diverses de

teinte, seraient égales en intensité de ton, et alors moi qui, par mon procédé, ne puis exprimer que la valeur du ton et non sa teinte, je n'aurais, pour traduire ces deux couleurs différentes qu'une seule et même nuance d'encre de Chine.

Ou bien, dans le second cas, ces deux couleurs diverses de teinte le seraient encore en intensité de ton, comme, par exemple, si le bleu était chargé et le rouge fort clair; alors, d'après le même principe, estimant la valeur relative de ces tons indépendamment de leur teinte, j'emploierais pour rendre le plus intense, plus de noir; le moins intense, moins de noir.

Faisant ainsi pour un paysage tout entier, c'est-à-dire traduisant en teintes d'encre de Chine de divers degrés la valeur relative de toutes les couleurs des objets, j'aurai exprimé, de ces couleurs, tout ce qui est accessible au procédé que j'emploie. Et il sera très-juste de dire *qu'il y a de la couleur* dans mon ouvrage, car tenant compte d'un des éléments de ce moyen d'imitation, il participe aux avantages qui y sont attachés.

Ceci nous a conduit à trouver dans la couleur un élément de plus, ce que j'appelle ici *ton*, ou *intensité du ton*, faute d'un mot plus précis. Outre la lumière, outre la teinte, il y a donc encore dans la couleur le ton. Le peintre à

l'huile imite à la fois ces trois choses. Le dessinateur à l'encre de Chine n'en peut imiter que deux, la lumière et le ton.

CHAPITRE XVIII.

Même sujet.

Je ne sais si je me suis fait comprendre. Voici deux exemples dont le premier surtout m'aidera à compléter l'exposition de mon idée.

D'ordinaire, par un ciel serein, le feuillage d'un arbre est en force sur l'azur du ciel. C'est le cas normal, qui ne présente ni hésitation, ni difficulté pour le peintre. Mais il arrive quelquefois que, le ciel se couvrant de nuages sombres, et l'arbre restant éclairé par le soleil, le feuillage et le ciel sont dans un rapport d'intensité de ton tellement voisin, que le peintre est embarrassé de discerner si l'arbre est en clair ou en force sur le ciel.

Qu'est-ce qui engendre l'hésitation dans ce cas-là, et sur quoi porte-t-elle? Ce qui engendre

l'hésitation ce n'est pas la lumière; elle est là aussi distincte que dans tout autre cas. Ce n'est pas non plus la couleur; car du vert-clair au gris, nul ne se trompe. C'est donc sur l'intensité relative du ton vert et du ton gris que porte l'hésitation.

Ce qui le confirme, c'est le procédé au moyen duquel, dans un cas semblable, le peintre s'assure de ce qu'il veut savoir. Il cligne les yeux : l'effet de ce clignement est d'éteindre en partie la lumière, et de détruire la perception distincte de la teinte (du bleu et du gris dans ce cas). S'étant ainsi débarrassé de ces deux éléments étrangers, il ne lui reste pour perception que celle de l'intensité du ton, et il se trouve en état de la comparer sans confusion.

Mon autre exemple est un cas où ce que j'appelle intensité de ton, contrebalance l'intensité de la lumière ; où deux couleurs dissemblables (le gris et le vert aussi) se trouvent, par une combinaison particulière de la lumière et du ton, acquérir une intensité apparente égale, et produire un phénomène curieux.

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que ce cas tout particulier, qui semblerait ne devoir se rencontrer qu'artificiellement, et dans une expérience dont on dispose les ingrédients, c'est une montagne qui nous le présente, c'est le Salève vu de Genève.

La disposition de cette montagne, du côté qui fait face à la ville, est telle qu'on peut la comparer aux degrés d'un escalier très-abrupte. Le dessus des marches est gazonné, par conséquent d'un ton vert assez intense ; leur face verticale est roc, d'un gris clair. Eh bien, il arrive à certains temps de l'année, et vers onze heures ou midi, que le soleil, qui s'est levé derrière cette montagne, arrive dans sa course à un point où il tombe perpendiculairement sur le dessus des marches, et laisse encore dans l'ombre toutes les faces verticales. Sous cet aspect, la montagne paraît une paroi verticale et sans saillie, transversalement coupée de rayures vertes et grises. Voici comment cela s'explique :

Le soleil éclairant le gazon qui est d'un ton intense, et n'éclairant pas le roc qui est d'un ton clair, il s'ensuit un équilibre parfait d'intensité entre le ton du gazon et le ton du roc, en telle sorte que nous ne voyons plus que deux teintes différentes de valeur égale. Mais de plus, l'effet de la lumière, qui est de nous faire sentir les saillies, se trouvant ici contrebalancé par l'intensité du ton, en telle sorte que le gazon qui reçoit le soleil ne nous paraît pas plus éclairé que le roc qui ne le reçoit pas, il en résulte que cette paroi abrupte et inclinée nous semble une paroi plane et verticale.

CHAPITRE XIX.

Beaucoup de couleurs, et cependant pas de couleur.

Ce troisième élément de la couleur que j'ai voulu reconnaître et analyser, j'aurais pu l'appeler *ton local;* c'est, parmi les mots usités, celui qui se rapproche le plus du sens que j'ai en vue, mais j'ai rejeté ce mot parce qu'il emporte avec lui l'idée de teinte, de couleur proprement dite, et que c'est un élément qui en est distinct que j'ai voulu envisager. Mais on pourrait dire avec justesse que ce que, dans une grisaille, dans une gravure, dans un dessin au lavis, on appelle couleur, c'est la valeur de ce ton local, moins sa teinte.

Mais il y a plus, et ceci montre le rôle important que joue l'intensité relative des tons lorsqu'elle est justement saisie, c'est que si les peintres disent d'un dessin au bistre : *il y a de la couleur,* dans le sens que je viens d'expliquer,

ils disent de même souvent, en face d'un tableau chargé des plus brillantes teintes : *ceci manque de couleur*. Vous l'entendez : le jaune, le rouge, le bleu abondent dans cette peinture, et elle manque de couleur ! C'est que si, à la vérité, le peintre a rendu les teintes de l'objet représenté par des teintes analogues, il aura négligé la valeur relative de ces tons locaux ; or c'est là ce qui, plus que toute autre chose, constitue le talent du coloriste. La preuve ? c'est que le coloriste se montrera coloriste au bistre, à l'encre de Chine, au charbon même ; mais donnez à celui qui ne l'est pas les plus belles, les plus riches couleurs à employer, il ne sera jamais coloriste.

Pour prendre un autre exemple. Par quoi diffère l'enluminure d'un coloris recommandable ? Bien moins certes par la teinte, qui est bleue ici, bleue là ; rouge ici, rouge là ; que par l'absence d'une juste relation entre la valeur des tons, quant à leur intensité.

Un homme inhabile qui représente une armure polie copie aussi exactement qu'il peut la couleur du fer ; il ne trouve pas de blanc assez blanc pour représeter les luisants ; son armure faite se trouve fausse de couleur, quoique peinte avec une assez grande fidélité matérielle. Il s'est occupé trop de la teinte, pas assez de la valeur relative des tons.

Un peintre habile, devant le même modèle, commence par reconnaître que la teinte ou couleur ne lui présente qu'un secours incomplet pour représenter son armure à commencer par le blanc, insuffisant pour rendre un brillant métallique. Aussi, s'inquiétant peu du blanc, il s'attache surtout à rendre la juste valeur relative de tous les tons qui frappent sa vue, bien certain d'obtenir par cette voie ce que la teinte, ou couleur, ne lui fera pas obtenir sans elle. Il s'arrange selon les ressources de sa palette pour que cette relation des tons n'exige pas même du blanc pour le luisant, et son armure sort luisante et polie de son pinceau ; luisante et polie, lors même que la fidélité matérielle de ses teintes ne serait pas parfaite, pas supérieure à celle du premier. Vraiment, je serais tenté de croire qu'en fait de couleur, en peinture, la couleur proprement dite est un élément accessoire.

Et qu'on ne dise pas que je confonds la couleur avec l'harmonie, puisque l'harmonie se rapporte principalement au choix heureux et bien disposé des teintes. Je parle ici de ce qui, dans la couleur, est distinct de la teinte. Seulement il se trouve toujours que l'harmonie se rencontre là où la valeur relative des tons est parfaitement observée.

Pour résumer, la couleur en peinture se compose de trois éléments : de la lumière, qui en est

une condition, de la teinte, qui en indique la nuance, et du ton, qui est distinct de la lumière et indépendant de la teinte.

Le génie du coloriste repose principalement sur l'appréciation relative des tons.

CHAPITRE XX.

Où l'auteur clôt ce livre.

Plus d'un peintre, peut-être, trouvera à contredire aux idées ci-dessus, et cela pourra provenir de deux causes : ou bien de ce que ces idées n'étant réellement pas justes, il en démontrera le côté faux ; ou bien, et surtout, de ce que l'acception particulière qu'il a l'habitude de donner aux mots que j'emploie, étant différente à quelques égards de celle dans laquelle je les prends moi-même, il ne pourra me concéder ce qu'il n'entend pas dans le même sens que moi. Ce qui me console, c'est que je m'imagine que, de quelque manière que je pusse m'y

prendre, cet inconvénient n'en existerait pas moins ; car il est inhérent à la langue des peintres. C'est la plus mal définie que je sache, elle varie avec chaque peintre, pour chaque peintre, et ceci par la raison toute simple qu'étant une langue toute de sentiment, chaque terme clair pour eux, sans être distinct, ne représente réellement que l'idée particulière de chacun, selon son intelligence, sa finesse ou sa portée, et n'a réellement pas une valeur commune rigoureusement fixée. Le plus stupide barbouillon parle de tons, de couleurs, de dessin, d'harmonie, de clair-obscur ; l'artiste le plus habile et le mieux doué n'emploie pas d'autres termes ; mais quel rapport peuvent avoir, dans les deux têtes, les idées qui correspondent aux mêmes termes. Cette langue néanmoins leur suffit à d'intarissables entretiens ; mais il arrive qu'entièrement ignorée du vulgaire, le vulgaire s'ennuie d'ordinaire copieusement dans l'entretien des peintres.

C'est, du reste, la langue la plus figurée que je connaisse, ils n'emploient presque point de termes dans leur sens propre, caractère qui se retrouve généralement, ici et ailleurs, en raison de ce que les idées à exprimer sont plus subtiles, sont plus de sentiment, et ne peuvent se communiquer clairement que par le secours des analogies et au moyen d'images tirées des objets sensibles. Aussi, pour qui prend au sens propre

ce qu'ils disent entre eux, il y a de quoi les croire fous, et j'ai vu des gens qui en effet les estimaient tous un peu timbrés.

On peut apprendre l'allemand sans être Allemand; mais la langue des peintres, on ne peut l'apprendre sans être peintre en quelque degré, sans avoir fréquenté l'atelier et tenu la brosse, peu ou beaucoup. La définition des termes ne saurait suppléer à cette pratique. Est-ce par la définition des termes que vous apprenez l'allemand? Non. Les définitions sont déjà dans votre cerveau, il s'agit seulement de leur adapter des signes nouveaux, d'étiqueter *Pferd*, ce que vous étiquetiez *cheval*. Mais, en peinture, si l'usage, si la pratique ne vous a pas défini l'idée, que feriez-vous du terme?

Toutefois, en dehors de l'argot d'atelier, langue sacrée, réservée aux initiés, et qui s'applique surtout à la pratique de l'art, il est une foule de termes dont il appartient à tous de se faire des idées justes, et dont on ne saurait se faire des idées justes sans être conduit bientôt vers des questions utiles, intéressantes ou relevées. Si je ne craignais de paraître impertinent, je dirais que je m'adresse en ceci plus encore aux artistes qu'au vulgaire, non qu'on ne puisse être le plus grand artiste du monde, sans avoir philosophé sur son art, mais, au contraire, parce que lorsqu'on n'est pas le plus grand artiste du monde, ce qui

arrive quelquefois, je ne sache rien de mieux pour suppléer au génie, seule chose qui supplée à tout, que d'éclairer son jugement et son intelligence, que d'attirer la lumière sur la voie qu'on parcourt, et de reconnaître ainsi comment on la parcourra le mieux selon ses forces. Même dans les beaux-arts, l'excellent emploi d'une force médiocre, conduit souvent aussi loin que l'emploi moins bien ordonné d'une force surabondante. J'en sais des exemples et vous aussi.

Qui n'a pas vu, et bien souvent, des talents véritables entièrement dénaturés par quelqu'une de ces idées fixes, et en même temps fausses, auxquelles quelquefois les artistes s'attachent opiniâtrément ? auxquelles, leur amour-propre une fois intéressé, ils se cramponnent pour toujours, incapables, faute de lumières ou de réflexion, de décider par eux-mêmes entre leur propre opinion et celle du public, qui leur est contraire. Qui ne sait que des hommes de génie même se sont ainsi fourvoyés, qui, avec des lumières proportionnées à leur génie, eussent atteint à une gloire certaine ? Si donc, même pour ces artistes de choix, il peut être avantageux de s'éclairer sur leur art, il devient indispensable de le faire à ce grand nombre d'artistes qui sont moins favorisés.

J'ai assez professé dans le livre précédent mon dégoût pour tout ce qui, dans les beaux-

arts, ressemble à une recette, à un procédé, à une méthode exclusive ; pour tout ce qui entrave le sentiment individuel de l'artiste, véritable bourgeon appelé à donner des fruits ; je n'ai donc pas peur que l'on entende dans un sens étroit ce que je dis ici de l'utilité qu'il y a à s'éclairer sur son art. Mais au-dessus de ces inutiles pauvretés, que de questions vraiment intéressantes à soulever, que de principes féconds à reconnaître, que de choses curieuses et utiles à apprendre ! Or ces choses, ces questions, ces principes constituent la philosophie de l'art, et peut-on dire que ceux qui le pratiquent puissent, sans détriment, y demeurer étrangers? C'est cependant leur tendance dans notre temps; les choses d'exécution, ou l'essai pratique de nouveaux systèmes, les préoccupent tout entiers; en sorte que la plupart sont plutôt ouvriers de l'art que réellement artistes. Il n'en était pas ainsi au temps où Lairesse, où Léonard de Vinci, où Poussin menaient de front l'art et la philosophie de l'art, et leurs écrits sont un signe que mille questions abandonnées aujourd'hui, plutôt que résolues, étaient vivantes parmi les artistes leurs contemporains.

Cette disposition actuelle, considérée dans son ensemble, est bien une preuve de dégénérescence dans l'art ; elle est bien liée, ce me semble, avec la petitesse de ses inspirations, avec

l'appauvrissement de sa séve. Je pourrai y revenir dans la suite de ce traité, montrer comment l'art s'affaisse et s'abâtardit sous le souffle de certaines doctrines, dans quelle dépendance il est des idées qui dominent les sociétés; mais, pour le dire en passant, comment ne pas reconnaître, dans son état actuel, le triste sceau de l'époque où nous vivons? époque sans vie morale, sans croyances, sans enthousiasme, sans grandeur; où, sur les ruines d'un passé dont les biens ont croulé avec les abus, rien ne surgit encore que le culte de la richesse, de l'industrie et de la matière; où production, fabrication, consommation sont les seules choses qui vivent, le but et le terme de tous les efforts, le présent et l'avenir de la société, les seules merveilles du siècle..... les ignobles reines sous la bannière desquelles l'art, comme la science, doit s'enrôler, s'il ne veut s'éteindre et périr.

LIVRE QUATRIÈME.

Le peintre, pour imiter, transforme.

CHAPITRE PREMIER.

Où l'auteur s'étend sous un chêne, et pourquoi.

Où es-tu, mon âne? J'avais compté ne te revoir qu'au chapitre où je traiterai de toi; mais je ne puis avancer sans ton aide. Aujourd'hui je m'apprête à rechercher et à saisir des notions subtiles : il me faut un sujet sur qui je les étudie, un exemple qui me serve à les faire

comprendre. Ainsi, durant que, couché sous l'ombrage de ces chênes, je vais méditer sur les choses de la peinture et de l'art, demeure dans la prairie; veuille paître dans cet espace fleuri qu'embrassent mes yeux; sois-moi un objet de rustiques pensées, d'agrestes réminiscences, un camarade dont la présence anime sans le troubler le calme de ces bois, dont la sage nonchalance et la naïve quiétude communiquent de leur charme à mes écrits.

Loisirs charmants, heures de libre et paresseuse méditation! Ici, derrière, le sol penche, tout couvert de débris rocailleux et de feuilles desséchées qui frémissent sous la fuite des lézards; au-dessus de ma tête, les chênes luxuriants de feuillages, demeure transparente des oiseaux de l'air; devant moi, une tendre prairie où les insectes bruissent et bourdonnent. C'est bien là ce charme éternel des champs, cette solitude chère à l'âme, ce silence aimable au sein duquel la pensée va se jouant en liberté, et tantôt se pose sur les fleurs, tantôt voltige autour des grottes mystérieuses, ou tend vers la nue, et s'élève de clartés en clartés!

Ceci est une fiction, lecteur, mais nécessaire. Dans le livre précédent, j'ai traité des moyens par lesquels la peinture imite; dans celui-ci je veux rechercher quels sont, dans la peinture, la nature et le rôle de cette imitation. Pouvais-je

faire mieux que de me placer en face des objets qui en sont le plus ordinaire et le plus gracieux modèle ?

CHAPITRE II.

Où l'auteur s'apprête à raisonner au rebours du sens commun.

Quand je dis que je veux rechercher quelle est la nature de l'imitation, j'entends tout simplement que j'aimerais à savoir dans quel rapport sont entre eux ce paysage réel que j'ai sous les yeux et l'imitation qui en serait faite sur la toile par un excellent peintre, Claude Lorrain par exemple, ou Berghem, ou un autre.

Si cette imitation n'est que l'exacte copie, le fac-simile servile de la scène réelle, il n'y a là aucun problème à résoudre. Le peintre, ou encore mieux la machine de M. Daguerre[1], se

[1] Tout le monde a entendu parler de la machine inventée récemment par M. Daguerre. Avec cette machine, et au moyen de procédés dont le secret sera, dit-on, prochainement rendu

place devant le paysage à représenter, et, par la seule perfection mécanique des procédés, le peintre, et bien mieux encore la machine, reproduiront sur la toile l'exacte copie de ce paysage. Rien de plus, rien de moins.

Mais si cette imitation est autre chose que l'exacte copie de la nature; si l'imitation par Claude Lorrain est en tout différente de l'imitation par la machine de M. Daguerre; si, bien moins fidèle, bien moins exacte, bien moins parfaite, elle est néanmoins tout autrement admirable, intéressante et propre à captiver; si, au lieu d'émerveiller notre esprit uniquement par la miraculeuse fidélité d'un tableau qui ne donne rien de moins et rien de plus que le paysage réel, elle éveille notre imagination, elle touche notre cœur, et y fait vibrer certaines cordes que la réalité elle-même avait laissées silencieuses.... alors commence le problème, qui se réduit à ceci : Par quoi cette imitation, qui est à tant d'égards inférieure au beau modèle de la nature, lui est-elle cependant, à d'autres égards, supérieure?

public, on fixe sur un plan l'image réelle des objets (moins les couleurs pourtant), telle qu'elle est réfléchie dans la chambre obscure. Si nous parlons ici de cette machine, ce n'est point que nous ayons été dans le cas d'en voir les produits, mais parce qu'elle est l'emblème en quelque sorte de l'imitation stricte et parfaite, et, par conséquent, un terme de comparaison commode à employer dans la question qui nous occupe.

C'est ce problème-là que je me propose de résoudre, et je n'y serai parvenu qu'à la fin de ce livre. Mais, pour le moment, ma crainte, c'est qu'on m'aille nier le problème au nom du sens commun qui crie que peindre, c'est copier la nature; et que peindre parfaitement, c'est copier parfaitement la nature.

Ainsi la première chose à faire, c'est, ce me semble, d'établir que, au rebours de ce que dit le sens commun, un tableau de Berghem ou de Claude est autre chose qu'une exacte copie de la nature.

CHAPITRE III.

Où l'on rend à Claude ce qui appartient à Claude.

Si la stricte imitation de la nature est le but de l'art, le plus haut degré où puisse atteindre l'art, c'est assurément le trompe-l'œil. Cette conséquence, qui est rigoureuse et en même temps absurde, démontrerait déjà la fausseté du

principe. En effet, le moindre croquis d'un peintre habile l'emporte en mérite artistique sur le plus beau trompe-l'œil ; un Claude Lorrain vaut plus que tous les cosmorama, les diorama et les panorama du monde. C'est ce que savent les artistes, c'est ce dont tous ont le sentiment.

Néanmoins, placé en face du Claude Lorrain, l'artiste dira, croyant bien faire, et surtout croyant ne pouvoir mieux dire pour louer dignement : C'est la nature même! — Non, artiste, c'est le diorama, c'est le panorama, c'est le trompe-l'œil qui est la nature même ; ceci, c'est autre chose, et plus.

Le propos de l'artiste, dans ce cas-là, n'est donc pas juste, mais il est naturel. Habitué à recourir sans cesse à la nature, seule source où il puise ses moyens, seule règle à laquelle il rapporte ses travaux, seul dieu de qui il implore le souffle de vie, l'artiste dit, croyant égaler Claude à sa divinité : C'est la nature même! Ce n'est pas à sa divinité qu'il fait tort, c'est à Claude.

Le soleil mille et mille fois s'est couché derrière la mer enflammée ; mille fois il a empourpré les colonnes de ces portiques, et projeté sur cette plage le radieux et paisible éclat du soir. Les gens de la rive se livrent les uns au repos, les autres aux danses folâtres : plus loin, un

matelot à demi couché sur la proue de sa galère à l'ancre s'écoute chanter les vieilles ballades du pays natal. Claude arrive. Ce ne sont ni les modillons de l'entablement, ni les ténuités des arabesques, ni les petits cailloux de la plage, ni les planches, ni les menus cordages, ni les clous des embarcations qui occupent son œil et son pinceau; mais la magnificence du soir, la majesté des mers, mais ces longues et mélancoliques ombres, signes de la nuit au sein de la lumière, mais ces jeux, mais ces chants;... toutes ces choses à la fois saisissent son imagination et parlent à son cœur. Déjà ce spectacle, réfléchi dans son âme, s'y est transformé en émotion, en éloquence, en pensée, et c'est cette pensée qu'il trouve beau d'exprimer sur la toile. Pour la chercher, il oublie et les clous et les modillons; pour la saisir, il s'affranchit des entraves d'une imitation vulgaire; pour la rendre, il invente mille moyens d'expression que son modèle ne lui donne pas; et s'écartant sans cesse du vrai visible, pour s'approcher mieux du vrai de l'art, au moyen d'une copie infidèle il crée une imitation sublime.

Ainsi naguère, aux campagnes de Rome, profondément ému par le simple spectacle de moissonneurs dansant auprès de leur chariot attelé de buffles et chargé de récoltes, un grand peintre de notre âge recueillait son génie, em-

ployait son savoir et sa force tout entière à répandre sur une toile immortelle la sourde émotion, les austères et secrets transports de son âme enchantée. Copiait-il servilement la nature, celui-là, ou bien plutôt n'y devinait-il pas ce sens qu'elle-même ignore ? Imitait-il, ou bien plutôt n'était-il pas maître et créateur ? Est-ce donc en me montrant la simple copie d'une scène que mes yeux auraient pu voir avec indifférence qu'il me fait ressentir avec tant de puissance ce pur et rare enivrement où mon âme se plonge en face de sa toile, où elle s'inonde d'admiration et de poésie ?

CHAPITRE IV.

Où l'on voit qu'aucun des arts d'imitation n'a pour but l'imitation.

Il n'y a pas rien qu'un art d'imitation. Or, quel poème est donc poème en vertu de ce qu'il copie fidèlement les sentiments réels, les faits et gestes réels ? Aucun ; ou bien il faudrait dire qu'un procès-verbal est poétique.

Quelle musique est musique en vertu de ce qu'elle imite le chant du rossignol, les éclats de la foudre, les pipeaux des bergers, ou les fanfares et les canonnades de la bataille d'Austerlitz ?

Quel automate fabriqué de chair et d'os pourrait s'élever au rang de statue ? Quelle figure de cire n'est pas hideuse ?

La peinture à la vérité se sert, pour imiter, d'un procédé qui semble plus directement imitatif. Il y a un rapport matériel et direct entre

la couleur verte de cette prairie et le vert de ma palette, tandis qu'il n'y en a aucun entre ces vers :

> Avec grand bruit et grand fracas,
> Un torrent tombait des montagnes :
> Tout fuyait devant lui.....

et les objets mêmes que ces vers représentent. Mais la peinture, pour se servir de procédés plus directement imitatifs, n'en est pas moins, quant à la nature de son imitation, sur le même pied que la poésie, que la musique, que la statuaire.

En veux-tu la preuve, public ? Considère que, si cette stricte imitation était le but de l'art, l'art, sous peine de manquer son but, devrait employer toujours et partout les trois moyens d'imitation réunis, et la couleur avant tout autre, puisqu'elle est, comme la forme, une propriété essentielle de tous les objets de la nature. Il n'en fait rien cependant. Quelquefois il s'exprime par la peinture ; mais il s'exprime aussi par la gravure, par la grisaille, par le lavis à l'encre de Chine, par le trait seul. Il comprend si bien que sa puissance ne réside pas dans la fidélité matérielle de l'imitation, que, négligeant d'indispensables conditions de fidélité matérielle, il parvient à son but indépendamment de ces conditions, et par des voies qui lui sont pro-

pres. Voici une eau-forte de Rembrandt : je n'y vois ni le bleu du ciel, ni la verdure des prairies, ni les teintes brillantes du soleil, ni les chauds reflets de l'ombre ; je n'y vois pas même la forme réelle des feuilles ou des herbes, et des raies noires y expriment les imperceptibles frémissements d'une onde dormante. Nul rapport, à ces divers égards et à d'autres, entre le signe et la chose signifiée ; nulle parité entre le modèle et la copie ; et si pourtant cette eau-forte est tellement vraie, tellement expressive qu'elle reproduise, en y ajoutant encore, le charme de la scène réelle, n'en faut-il pas conclure que, pas plus qu'un poème, pas plus qu'une musique, un tableau ne copie fidèlement les objets réels, ou, ce qui revient au même, que les arts dits d'*imitation* n'ont pas pour but l'imitation ?

CHAPITRE V.

Où l'auteur monte sur son âne et prend un peintre en croupe.

Ce n'est pas tout, public. J'appelle sous mon chêne vingt-cinq artistes aussi égaux que possible en savoir et en talent, et leur montrant mon âne qui paît dans la prairie, je les prie de peindre la prairie et mon âne. Faites, leur dis-je, c'est pour voir. Ils se mettent à l'œuvre, et j'obtiens ainsi vingt-cinq copies d'un même modèle. Chose singulière! pas deux ne sont identiques, toutes diffèrent!

Toutes diffèrent, et cependant le modèle est unique! Bien plus, toutes sont également bonnes, agréables, belles même, mais toutes par des côtés différents. Ici l'éclat. Ici la fraîcheur. Dans cette autre, les grâces de ces arbrisseaux, que je n'avais pas aperçues, me sont révélées. En voici une où mon âne aussi m'est révélé : des finesses

que j'ignorais, des naïvetés qui me font sourire. Il paraît que, sans être des Claude, mes peintres ont tous procédé comme Claude. Tout au moins ils n'ont pas copié dans le sens propre du mot, ou bien, évidemment, d'un modèle unique seraient issues vingt-cinq copies identiques[1].

Mais voici la contre-épreuve. Je congédie vingt-quatre de mes peintres, et, montant sur mon âne, j'y prends en croupe le vingt-cinquième restant. Quittant alors la prairie, nous allons choisir un autre site : c'est un escarpement à demi rocheux, à demi boisé ; puis un autre : c'est un bouquet de hêtres recouvrant de rustiques cabanes; puis un autre : c'est un vaste lointain où les collines succèdent aux collines, les bois aux prés ; ci et là les nuages projettent sur la contrée de mouvantes ombres. A chacun de ces sites mon peintre s'est mis à l'œuvre. Ce sont donc ici quatre modèles différents et un même copiste. Chose singulière ! les copies se ressem-

[1] Quelques-uns ont pensé, et j'ai pensé autrefois avec eux, que cette diversité dans les copies d'un modèle unique tient à la faiblesse humaine, par la raison que, chaque peintre ne pouvant, en vertu de cette faiblesse, reproduire que l'une ou l'autre des qualités du modèle, et non toutes, les copies sont diverses parce qu'elles sont incomplètes. J'ai abandonné cette façon de voir à mesure que j'ai mieux compris que tout au contraire, l'imitation complète et stricte de la nature est chose plus facile à l'homme, et plus à la portée de ses procédés, que l'imitation incomplète, mais expressive et poétique, où les procédés ne peuvent atteindre.

blent par une foule de traits! Toutes sont également bonnes, agréables, belles même, mais toutes par les mêmes côtés. Mon homme n'a donc pas fidèlement copié, ou bien, évidemment, de quatre modèles différents seraient issues quatre copies aussi différentes que les modèles.

L'unité du modèle n'implique donc pas l'unité des copies, et la diversité des modèles n'implique pas la diversité des copies.

Par toutes les routes, public, nous arrivons au même endroit. C'est drôle!

CHAPITRE VI.

Où il y a un apologue et du bel-esprit.

Tout ceci est niais d'évidence, et je crains que les habiles ne haussent les épaules. Heureusement il y a peu, très-peu d'habiles; et encore ne prenez pas pour habiles tous ceux qui haussent les épaules.

Ne prenez pas non plus pour habiles dans ces sortes de questions tel artiste, parce qu'il est habile dans sa peinture. Penser et peindre sont deux opérations distinctes; sentir et philosopher sont deux choses qui peuvent ne pas se détruire l'une l'autre, mais qui, d'ordinaire, ne vivent pas très-bien ensemble.

C'est que le sentiment, brusque dans ses allures, gêne la philosophie qui marche comme une matrone. C'est que le sentiment embrasse d'une vue, tandis que la philosophie veut toujours trier, séparer, analyser. Aussi, rarement d'accord, et tous les deux entêtés, ils s'insultent ou se raillent dès qu'ils ne s'entendent plus. Comptez encore que l'artiste est bonhomme, distrait; il a de l'outremer sur la manche, et à la main une palette qu'il ne pose pas pour gesticuler; tandis que l'autre est composée, réfléchie, belle dame, et qui craint pour son ajustement.

Un jour, ils sortirent de compagnie. Le sentiment égara sa compagne, et, pour se venger, la philosophie tua le sentiment.

Au temps de Balzac, peut-être qu'on aurait goûté mon chapitre.

CHAPITRE VII.

Ce qui est niais d'évidence est quelquefois bon à prouver.

Mais si tout ceci est niais d'évidence, d'où vient donc que, dans la pratique, nul n'en tienne compte, ni le public, ni l'artiste, ni presque la critique?

Le public?.... En aucun temps, et pas même dans le nôtre, malgré le progrès des lumières, le public ne s'élève au-dessus de l'idée que je combats. Pour lui, le comble de l'art, c'est la perfection de l'imitation matérielle. Il admet bien que le peintre peut représenter des fictions, il admet aussi qu'il compose, c'est-à-dire qu'il arrange, choisisse et dispose les objets à son gré; mais quant au mérite artistique de chacun de ces objets imités, il le mesure invariablement d'après le degré de ressemblance matérielle qu'il suppose exister entre ces objets et les objets réels dont ils sont la représentation. Et non-seulement il voit là le but de l'art, mais c'est là

qu'il en voit la difficulté. Et non-seulement c'est là qu'il en voit la difficulté, mais il lui arrive constamment d'admirer le difficile, le laborieux, le fini, le léché, précisément parce qu'ayant conclu constamment du vrai à la difficulté, il finit par s'embrouiller, et conclut de la difficulté au vrai. C'est pour cela qu'on l'appelle le bon public.

Aussi le public, bien que réellement bonhomme, et d'ordinaire bienveillant et désintéressé dans ses jugements, n'en est pas moins un pitoyable juge, toujours dans le faux, malgré sa fureur du vrai, et qui d'âge en âge prendra des vessies pour des lanternes, vous pouvez en être certain. Mais il est nombreux, il est puissant, il est roi, et si son opinion ne compte pas, son suffrage fait la gloire. Faut-il s'étonner qu'on le flatte, qu'on lui fasse accroire qu'il décide en dernier ressort, qu'il est lui, en personne, cette postérité sévère et impartiale, à qui en appelle la critique aussi bien que l'histoire? Grand, grand mensonge, et bien ancien! C'est le contraire qui est vrai. Partout où il est admis, le public juge en premier ressort, et il se trompe; puis viennent les experts, et il se range. En toutes choses, le public a des gens qui pensent pour lui, qui sentent pour lui, qui jugent, qui parlent pour lui. En toutes choses, le public est à la queue de tout le monde.

L'artiste?.... L'artiste, sur ce point en particulier, à savoir la nature de l'imitation, est en général aussi peu éclairé que le public. Il n'a guère lu, et il ne se souvient point d'un temps où il n'ait pas copié scrupuleusement la nature. Mais, à la différence du public, l'artiste a le sentiment qui le guide et qui l'éclaire; ses prémisses peuvent être fausses, mais peu importe, puisque, d'intuition, il conclut juste. Qui donc n'a pas rencontré tels peintres, et parmi les plus excellents, qui imitent de la façon la plus libre, la plus belle, la plus poétique, tout en ne croyant que copier humblement, servilement? M. Jourdain faisait de la prose, eux, c'est de la poésie qu'ils font sans le savoir.

Mais qui n'a pas rencontré aussi tels peintres que ce faux principe égare, et qui s'en font un bouclier contre une critique juste et fondée? En voici un qui a peint une scène de deuil et de misère : c'est un vieillard, et, auprès de lui, morte dans sa couche délabrée, une jeune fille qui était son soutien et qui soignait ses vieux jours. Le sujet avait sa beauté : cependant, le tableau, au lieu d'attacher, repousse; au lieu d'intéresser, fait peine. C'est que le peintre, pour faire vrai, a fait réel. Au sentiment poétique qui cherche une pensée, il a substitué la pure imitation qui cherche une copie, et, en atteignant au vrai, il a touché au triste, au vul-

gaire, à l'ignoble, au taudis, au cadavre. La critique détourne les yeux : il la trouve bien raffinée ; la critique l'attaque sur ce vrai, et il la repousse au nom de ce vrai lui-même.

Cet autre a peint un homme qu'on va pendre ou guillotiner. Le sujet, ici, offrait plus d'écueils que de beautés. La critique, qui blâmait déjà le sujet, blâme plus encore le tableau qui fait frémir de vérité. L'artiste lui tient tête au nom de cette vérité même, et la postérité, je veux dire le public, est pour lui ; le sens commun aussi.

Cet autre, à celui que charment peu des détails peints avec vérité, mais assemblés sans goût et sans grâce, dit avec une triomphante ironie : C'est bête, mais c'est bête comme la nature !

Ces artistes-là partent du principe que je combats, et comme le sentiment n'est pas assez fort en eux pour redresser l'erreur de leur esprit, à la suite d'un principe faux ils s'engagent dans une route fausse. « C'est vrai, donc c'est beau », disent-ils de très-bonne foi. On sait que ce raisonnement, outre qu'il mène à gauche, mène loin aussi.

Au surplus, ce raisonnement n'est point particulier aux artistes, ni même aux petits esprits, ni même aux poètes sans talent. Lamotte en faisait usage lorsqu'il mettait en prose la première

scène de Mithridate : « C'est plus vrai, donc ce sera plus beau. » Diderot l'a appliqué au drame; M. Hugo à la description rimée; M. de Lamartine, dans ses derniers écrits, à la peinture, rimée aussi, des émotions et des sentiments. Sous des formules qui le cachent, ou sous des phrases qui le nient, il est toujours là lorsque l'art se matérialise.

La critique enfin?.... La critique est, sur ce point, plus instruite que le public, plus éclairée que l'artiste. Elle se doute de quelque chose. Elle ne part pas du principe faux, parce qu'elle en entrevoit les conséquences : un mot cynique de Voltaire les lui a révélées. Mais elle ne s'élève pas non plus jusqu'au principe vrai, dans toute sa netteté et son évidence. De là ce jargon d'idéal, de beau, cette sorte d'argot esthétique sans valeur, dont elle fait un si prodigieux usage. C'est, en peinture, le jargon des critiques philosophes ou purement lettrés. Il y a aussi des critiques de sentiment. Ceux-ci jugent avec justesse, mais d'intuition; ils formulent d'excellents arrêts, mais il ne faut pas leur en demander les considérant.

Ainsi, ce qui est niais d'évidence est parfois bon à prouver [1].

[1] Deux mots en preuve de ce que j'avance dans ce chapitre, au sujet de l'artiste et au sujet de la critique. J'ouvre *l'Artiste*,

---

CHAPITRE VIII.

Ce qui est vrai de l'art, quant au rôle qu'y joue l'imitation, est vrai de chacune des parties de l'art, de la première à la dernière.

Mais je n'ai pas fini. Dans ce que j'ai dit plus haut, j'ai bien montré que l'imitation n'est pas le but de la peinture considérée comme art, mais je veux aller plus loin, et montrer que ce qui est vrai du tout est vrai aussi des parties.

journal parisien, rédigé par des experts, et qui s'occupe essentiellement de critique, et j'y trouve dans le cahier du 23 juin 1839, page 131, cette définition-ci de l'art :

« Je le répète après mille autres (avec tout le monde, comme je disais) : l'art de peindre est l'imitation sur une surface plane des objets visibles. »

J'ai relu deux fois avant de transcrire cette *surface plane* qui se trouve être ici l'une des deux conditions essentielles de l'art. J'aime presque autant l'art qu'imaginait Jean-Jacques, et qui consistait à peindre une boule de telle sorte qu'elle parût une surface plane.

J'ouvre aussi, rien que pour voir, le *Dictionnaire de la con-*

Les parties, non pas de l'art, mais d'un simple tableau, sont nombreuses : composition, effet, proportions, harmonie, couleur, dessin, d'autres encore. Il me suffira, pour ce que je me propose, de raisonner sur la dernière.

Appelons le dessin, imitation de la forme. Je dis pareillement que l'imitation, ou copie stricte de la forme, n'est pas le but, et ne constitue pas le mérite principal du dessin. Je dis que ce dessin ne devient partie intégrante de l'art qu'en tant qu'il procède en quelque degré de la pensée de l'artiste, et non en tant qu'il est la copie matériellement exacte et mécaniquement fidèle des objets naturels.

J'entends tous les professeurs de dessin crier à l'hérésie. Comment donc! dessiner la Vénus de Médicis, ce n'est pas reproduire aussi fidèlement que possible, ce n'est pas *calquer* en quelque sorte les divins contours du chef-d'œuvre!

versation, sorte d'encyclopédie du dix-neuvième siècle, et j'y lis à l'article *Imitation* :

« L'imitation a été le premier mobile (en d'autres termes, le *but*) de tous les arts. »

J'y lis, à l'article *paysage*, cet admirable éloge de Joseph Vernet :

« Nous avons de lui de belles vues d'Italie, et des clairs de lune que l'on regarde comme autant de trompe-l'œil. »

J'y lis à l'article *peintre* :

« Le peintre est un artiste qui représente, à l'aide des couleurs qui leur donnent du relief sur une surface plane, l'apparence des objets de la nature. »

— Non, professeur; non. Ceci est l'ouvrage de la machine Daguerre, ou votre ouvrage à vous, si vous êtes une machine; mais ce n'est pas l'ouvrage de l'artiste. Et, avant d'aller plus loin, permettez une seule observation, professeur; c'est votre expression qui me la suggère. Y a-t-il, dites-moi, un dessin plus juste, plus certainement fidèle, et en même temps plus bête, plus inexpressif, qu'un calque fait à la vitre? D'où cela vient-il? Uniquement, professeur, de ce que, l'artiste étant descendu dans ce cas-là au rang de simple machine, cet alliage de pensée qui anime et vivifie son dessin lorsqu'il imite librement disparaît dans le calque. Ou bien, pourquoi, je vous le demande, ce procédé, qui est plus fidèle que tout autre, ne donnerait-il pas en même temps un dessin plus vivant, plus expressif que tout autre?

Ce fait du calque nous a mis sur la voie; mais, pour bien comprendre ce qui se passe, il faut, lecteur, que nous nous y engagions un peu, dans cette voie.

Les formes, dans la nature, sont toutes en rapport direct avec leur objet ou leur fin; c'est ce rapport qui en constitue le caractère, et, ce caractère, l'homme le saisit, non pas par l'œil, mais par la pensée au moyen de l'œil. C'est ce que démontrent les mots mêmes par lesquels nous qualifions ces formes, disant des unes

qu'elles sont douces, âpres, rudes; des autres, qu'elles sont nerveuses, énergiques, fières, ignobles[1]. Une fois saisi par la pensée de l'artiste, et senti par lui d'une façon plus ou moins vive, ce caractère passe d'une façon plus ou moins heureuse, mais passe inévitablement dans son imitation, et il s'y révèle par ce charme particulier auquel nous donnons le nom d'expression. L'expression est donc la mesure, non pas de la forme réelle du modèle, mais du sentiment particulier de l'artiste, dont cette forme est l'occasion. Il n'y a point d'expression dans un calque, et vous voyez pourquoi.

Mais il y a plus. Ces formes, dont chacune a son caractère, constituent, par leur assemblage et par la prédominance des unes sur les autres, le caractère général de l'objet, ce que l'on peut appeler son unité. Cette unité, en tant qu'elle ramène à un terme unique des rapports nombreux et complexes, l'homme la saisit, non pas par l'œil, mais par la pensée au moyen de l'œil. Ainsi nous disons d'une montagne qu'elle est abrupte, quoiqu'elle ait ses mollesses, ses pentes douces; et d'une plaine, qu'elle est douce, quoiqu'elle ait ses rudesses. Sentie avec plus

[1] Le géomètre saisit les formes par leurs propriétés absolues, angle, rectangle, cercle. L'artiste les saisit par leurs propriétés relatives, soit à l'objet, soit à lui : forme gracieuse, triste, molle, repoussante, etc.

ou moins de force par l'artiste, cette unité se marque d'une façon plus ou moins vive, mais inévitablement aussi, dans son dessin de l'ensemble ; et elle s'y révèle de même par l'expression qui, dans ce cas complexe, comme dans le cas simple, est la mesure non pas de la forme réelle de l'objet, mais du sentiment particulier de l'artiste dont cet objet est l'occasion.

D'après ce principe, l'artiste ayant à peindre une jeune fille ne refait point, comme on pourrait croire, l'œuvre du calque; il n'en est pas à reproduire avec une stricte et froide fidélité les charmants contours de son modèle. Sa pensée a saisi l'unité de l'ensemble, qui est ici la grâce ; elle y rattache le caractère de chaque forme, et c'est sous l'inspiration de cette pensée que son crayon trace, émousse, assouplit. Peu sensible, pour l'heure, à celles des formes qui, chez cette jeune fille aussi, marquent l'agilité, la vigueur, il est tout entier à celles qui marquent la mollesse, la pudeur, l'âge tendre, la beauté délicate. A son insu il néglige ou atténue les unes, il caresse ou amplifie les autres; et ainsi naît, de son imitation, un dessin qui appartient à l'art, précisément en vertu des traits d'expression ou de sentiment par lesquels il s'écarte de la fidélité du calque.

Voyez, je vous prie, l'artiste qui, pressé par le temps, fait un croquis rapide où, à défaut de

l'imitation correcte qu'il n'a pas le loisir d'entreprendre, il ne reproduit que son impression première, que le côté sous lequel, dès l'abord et de sentiment, il a saisi l'objet. Mille formes du modèle sont supprimées ; deux ou trois, mais les caractéristiques, sont exagérées. Et c'est là justement le charme du croquis, qui choisit avec vivacité, et qui isole avec hardiesse. C'est là justement ce qui fait toucher au doigt pourquoi le calque est bête.

Réfléchissez. Il y a telle esquisse au trait qui est pleine de mouvement, de vie, d'esprit, quand même pas une forme n'est juste, quand même les membres des gens y sont mal emmanchés, et leur tête à peine sur leurs épaules. Il y a aussi telle esquisse au trait où tout est supérieurement dessiné, où chaque personnage jouit de quatre bons membres et de dix doigts bien comptés, et qui est amusant de ridicule ou mortel d'insignifiance et d'ennui. Comment ce contraste serait-il possible sans la présence, dans la première de ces esquisses, d'un élément autre que la justesse de la forme, et supérieur à la justesse de la forme ?

Enfin, lecteur, si rappelant mes vingt-cinq peintres, que j'ai soin de tenir toujours sous ma main pour le besoin que nous en pourrions avoir, je les priais de faire le portrait de mon âne, croyez-vous que j'obtiendrais ainsi vingt-

cinq ânes absolument identiques quant à la forme ? Point : chez celui-ci elle est fine, chez celui-là naïve, chez cet autre je trouve des roideurs expressives, chez ce quatrième des souplesses gracieuses. Modèle unique et formes diversement exprimées, parce qu'elles sont diversement senties. Comme l'autre fois, et afin de bien m'assurer de la chose, je renvoie vingt-quatre de mes peintres, et j'en garde un pour qu'il me fasse, à lui tout seul, vingt-cinq portraits de vingt-cinq ânes différents. J'obtiens inévitablement vingt-cinq portraits analogues par un commun caractère de dessin. Modèles différents et formes exprimées semblablement, parce qu'elles sont senties semblablement.

Appliquée à chacune des parties de l'art, sans exception, la même méthode de raisonnement ou d'expérience donnerait absolument le même résultat.

CHAPITRE IX.

Ut pictura poesis.

Au surplus, lecteur, comment en serait-il autrement? Vous avez appris en rhétorique que le poète choisit ses traits, et qu'au gré de son sentiment, il les exagère par l'hyperbole, il les grandit ou les orne par la métaphore, il appelle à son aide une foule de figures dont il n'aurait que faire s'il s'agissait pour lui de l'exactitude de son imitation ; et vous voudriez que le peintre, que l'artiste, n'eût dans son faire ni hyperbole, ni métaphore, ni figures ?

Vous savez que la poésie est avant tout l'expression, non pas de la réalité, mais des ravissantes choses que le spectacle de cette réalité fait naître dans l'âme du poète, de la forme nouvelle qu'elle y a revêtue, de la vie et du sentiment qu'elle y a contractés ; et vous voudriez que la peinture, sa sœur cadette, ne fût qu'une

habile brodeuse qui ne sait que suivre, au travers de la toile transparente, les contours des festons et les méandres des arabesques.

Non; le peintre est poète, les formes, les couleurs sont sa langue. Avec cette langue, lui aussi, il chante ; lui aussi, il donne la vie et l'être ; lui aussi, il exprime, il embellit, il révèle, et les églogues de Claude charment au même titre que celles de Virgile.

Le poète n'est qu'un peintre. Les mots sont ses traits ; les images ses couleurs :

Regina ad templum formâ pulcherrima Dido
Incessit, magnâ juvenum comitante catervâ.
Qualis in Eurotæ ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros, quam mille secutæ
Hinc atque hinc glomerantur Oreades : illa pharetram
Fert humero, gradiensque Deas super eminet omnes :
Latonæ tacitum pertentant gaudia pectus.

Magnifique tableau, libre et enchanteresse peinture, dont le dessin est à la fois gracieux et sévère, dont les riches et ravissantes couleurs sont à l'âme comme sont aux yeux les fraîcheurs du Cynthe, les ondes de l'Eurotas, l'azur et la lumière des cieux de l'Arcadie !

Toutefois, l'on voit ici par quoi l'une des sœurs l'emporte sur l'autre ; et c'est précisément en ce qu'elle imite avec une liberté plus grande. La poésie est un art supérieur à l'art de la pein-

ture, non pas parce qu'elle serre de plus près la nature son modèle, mais, au contraire, parce qu'elle s'en écarte plus librement encore, parce que la pensée y est plus affranchie encore de la matière. La poésie s'adresse directement aux yeux de l'âme; pour parler à l'âme, la peinture est obligée de s'adresser aux yeux du corps, plus obtus, et qui ne comprennent que ce qui est fini. Celle-ci ne peut donc, comme l'autre, entre ses traits laisser des lacunes; elle ne peut, comme l'autre, en omettant les demi-teintes et les ombres, frapper les yeux par l'éclatant assemblage de quelques vives couleurs. Il lui faut reproduire Didon tout entière, par toutes ses formes, par toutes ses couleurs; et c'est justement pourquoi, dans cette région du moins, elle retrouve cette liberté d'expression sans laquelle elle serait un procédé et non pas un art.

CHAPITRE X.

Où l'auteur tire de ce qui précède un principe qui contient la définition de l'art.

Au fait, quand il s'agit d'un principe, c'est-à-dire d'une vérité qui est le point de départ d'une foule d'autres, j'aime assez qu'il soit niais d'évidence.

D'ailleurs, il y a évidence et évidence, et il n'y a de bonne que celle qui est évidente. Aux yeux du grand nombre, il est évident que le peintre est un homme qui a des crayons, des couleurs, et une toile sur laquelle il copie ce qui est sous ses yeux : et c'est vrai qu'il en a tout l'air. Cette évidence-là ne repose que sur le vain témoignage des apparences, et je m'étonne que tant de gens s'en contentent; car outre qu'elle n'explique rien, elle est sans cesse inquiétée, contredite ou battue par une autre évidence, celle que je viens d'avoir l'honneur de vous exposer,

qu'aucun fait ne contredit et qui les explique tous.

Tenons donc à l'avenir pour niais d'évidence, je vous en supplie, ce principe-ci, c'est que dans tous les arts d'imitation, depuis le premier jusqu'au dernier, *et dans toutes les parties de ces arts d'imitation, depuis la plus importante jusqu'à la plus infime*, l'imitation est non pas *but*, mais seulement *condition* et *moyen*.

Quel bonheur que ce principe-là soit niais d'évidence, car il contient implicitement toute la définition de l'art! J'y vois, en effet, deux choses : l'une, que l'artiste imite, qu'il imite toujours, qu'il ne peut pas ne pas imiter; et l'autre, que, tout en imitant, il arrive à un certain terme qui n'est pas l'imitation, mais qui est autre chose. — Qu'est-ce que cette chose?

CHAPITRE XI.

Un tableau est l'ouvrage de trois personnes distinctes, mais inséparables : le Procédé, l'Imitation et l'Art.

Je croyais l'avoir dit. C'est l'expression poétique du sentiment qui est propre à l'artiste. L'artiste voit, il sent, il veut exprimer ce qu'il sent, l'imitation se présente, il en use : c'est tout l'art.

Pour le prouver, il me faudrait redire tout ce que j'ai dit jusqu'ici, car partout j'ai fait voir la copie matérielle altérée à la fois et vivifiée par un élément entièrement étranger au modèle, et provenant directement de la pensée du peintre. Partout, dans Claude et dans Léopold, dans la peinture et dans la poésie, dans la partie comme dans le tout, par épreuve et par contre-épreuve, par le croquis et par le calque, j'ai fait voir, et toucher au doigt, que sans cet élément il y a imitation, mais il n'y a pas art : donc cet élément est l'essence même de l'art.

L'art ne peut pas être séparé de l'imitation, l'imitation ne peut se passer du procédé, et cependant l'art est distinct de l'imitation, et n'a rien de commun avec le procédé. Ce sont trois termes liés sans être semblables, et leur rapport entre eux est tel, que si, à la vérité, l'art ne peut se passer des deux autres termes, les deux autres termes peuvent se passer et se passent fréquemment de l'art. Voyons un peu.

Le *procédé* est un gros bonhomme qui s'attache un tablier sur les reins, prend son pot à couleurs, y trempe sa brosse, et peint en sifflant, tantôt un banc rustique, tantôt un contrevent vert ou un arrosoir; après quoi, il va boire un coup. S'il a du génie et de fortes études, il s'élève jusqu'à l'enseigne, et il peint des lettres jaunes sur un fond noir, ou bien encore il se hasarde à représenter deux chandelles en sautoir. Demandez-lui s'il connaît l'art, même de vue; le bonhomme, croyant que vous vous gaussez de lui, vous dira: Passez votre chemin, farceur.

Le *moyen* (j'entends l'imitation), bonhomme aussi, patient, exact, minutieux. Il travaille sans tablier, et il tient une palette. Avec cette palette il peint au naturel un fromage et deux pains de sucre sur la devanture d'un épicier. S'il a de la perspective, il peint sur les maisons borgnes de fausses fenêtres; ou, dans le potager d'un bourgeois, au fond d'une allée d'acacias, l'allée d'a-

cacias qui se continue jusqu'à un kiosque chinois. S'il a du génie et de fortes études d'acacias, il copie sur une toile le site champêtre le plus connu de la banlieue, il l'envoie à l'exposition, et son tableau ravit de plaisir tous les habitués du site champêtre. Arrivé à ce point, il méprise le procédé, il s'intitule artiste, et si vous lui demandez des nouvelles de l'Art il répond : Très-bien, et la vôtre?

C'est ce personnage-là que les gens confondent avec l'Art lorsque, habile et exercé, il est parvenu aux extrêmes limites de la perfection que comporte son métier. Et cependant, si loin qu'il les recule, ces limites, il peut tout au plus toucher à celles où commence l'Art, mais sans les franchir jamais. Du reste, je comprends d'où vient l'erreur des gens. Le vulgaire ne perçoit, ne saisit que ce qui tombe sous ses sens. Le procédé, il le voit ; l'imitation, il la voit ; mais l'art, qui est souffle, sentiment, pensée, comment le verrait-il ? Bien plutôt il en attribue le nom à ce qui n'est pas lui ; bien plutôt il jouit de ses bienfaits sans le connaître ; bien plutôt idolâtre, ici comme ailleurs, il adore le dieu dans sa créature.

L'Art, je ne puis, vulgaire, te le faire voir, ni toucher. C'est déjà le dégrader que de lui chercher une figure ; il n'a que des attributs : puissance, liberté, infini. Pure et invisible es-

sence, pour qu'il se produise aux regards, il lui faut, comme à l'âme, revêtir un corps; et ce corps, ce sont ces formes, ces couleurs qui ne respirent que par lui, qui n'expriment, qui ne captivent, qui ne touchent que par lui. Sans lui, cette copie si habile, si fidèle, si merveilleuse, des beautés de la nature, n'est encore que la vierge dans son linceul. Belle vous êtes, fille de Jaïrus, mais sans vie! beaux sont vos traits, mais immobiles! belles vos grandes paupières, mais closes! belles sont vos lèvres, mais sans voix! Que le Seigneur vienne et qu'il dise : Levez-vous et marchez!... Aussitôt l'œil s'ouvre et brille de la flamme de l'âme; aussitôt le sourire, les larmes, la joie, la pudeur ont revolé sur ce beau visage; aussitôt le linceul lui-même flotte, s'assouplit et prend vie sous les mouvements de la vierge qui se lève et qui marche!

CHAPITRE XII.

Où l'auteur se repose, et finalement s'en va coucher.

Nous pouvons, mon âne, prendre quelque repos. Tu as rempli ta panse ; moi, j'ai satisfait ma curiosité. Voici le jour sur son déclin, et la brise du soir qui effleure la prairie. Claude, que n'êtes-vous ici! Vous, poète, vous n'eussiez pas dédaigné nos montagnes. Vous, poète, ces vallées vaporeuses, ces longues forêts qui montent jusqu'à ces cimes empourprées auraient tenté votre génie ; vous, poète, vous auriez voulu peut-être pénétrer dans ces gorges, gravir ces sommités, et, arrivé dans ces palais de la nature, vous eussiez tressailli à cette solitude, à ce silence, à cette pureté éthérée, à cette resplendissante lumière. Vous, poète, vous auriez pris vos pinceaux, vous auriez exprimé sur la toile la grande poésie de nos Alpes, et la Suisse fût de-

venue une des contrées favorites de cet art qui la dédaigne.

Pourquoi non? Si l'art est bien ce que nous avons dit, quel est le coin du globe, quelle est la contrée visible, dont il ne lui appartienne de sentir et de révéler la poésie? Si sa puissance procède, non pas de la nature même de cette contrée, mais du sens qu'y découvre l'artiste et de l'impression qu'il en reçoit et qu'il exprime, quel est l'objet, mais surtout quelle est la contrée qui ne dise rien à l'âme de l'artiste, qui n'ait pas pour sa pensée son côté doux et terrible, son caractère attachant ou aimable, son unité de paix ou de majesté, son secret attrait, son poétique mystère?

Sur les pelouses de Rosenlaui, en face du glacier, au pied du Wetterhorn, je rencontrai deux hommes. L'un, un itinéraire à la main, regardait le glacier, et s'attachant à la grandeur et à l'élégance des aiguilles, il en calculait la hauteur de vive voix, et s'émerveillait à ces phénomènes curieux du monde physique. L'autre ne disait rien, écoutait peu, et, tout entier à la contemplation de l'ensemble, l'émotion de son âme se révélait par la gravité de son visage et par la flamme de son regard. Ce dernier a la bosse, pensai-je, l'autre, non. Alors j'aurais voulu qu'il fût peintre, et que ces belles pensées qui se peignaient sur son visage à la vue

de cette nature neuve pour lui, il les répandît sur une toile. Vous eussiez eu, non pas une vue, mais un tableau; et ce tableau eût été plus naïf que vrai, plus poétique que fidèle, plus imposant et religieux que curieux et phénoménal. Mais c'était un géologue, et l'autre, un poète.

Toutefois, Suisse, ma belle, ma chère patrie, les temps sont venus peut-être. J'en sais, de vos amants, qui vous rendent plus que le culte de l'admiration, qui étudient vos beautés, qui se pénètrent de vos grandeurs, à l'âme de qui se découvrent vos charmes méconnus. Vallées sauvages, granits majestueux, déserts de glaces, j'en sais qui se fraient des sentiers jusqu'à vous; et, à peine arrivés sur ces nouveaux rivages, ils ont vu déjà comme jadis les Castillans, l'or briller au front et sur le cou des vierges. Des forêts leur masquent encore la mine, ils s'arrêtent encore à des fleurs, à des gazons qui leur rappellent le verger natal; mais ils sont jeunes, d'autres suivront, et la mine sera exploitée.

Il se fait tard, mon âne, prête-moi ton dos, et regagnons ensemble notre agreste demeure.

CHAPITRE XIII.

Où l'auteur passe à une autre question qui pourrait bien être la même.

Nous avons dit, par manière de définition : L'artiste voit, il sent, il veut exprimer ce qu'il sent ; l'imitation se présente, il en use, c'est tout l'art.

Cette définition, pour n'être pas abstraite, n'en est que plus claire. J'y découvre, d'un côté, un artiste ; de l'autre, la nature ; et entre eux deux une toile. Peu à peu cette toile se recouvre d'une peinture qui est le produit combiné de deux éléments : la nature et de l'artiste. Dans quel rapport sont entre eux ces deux termes ? Dans quelle part concourent-ils ? C'est ici une question nouvelle, la première qui se présente à résoudre, une fois que l'on est arrivé à une vue juste de ce que c'est que l'art.

Cette question, elle est difficile, complexe,

elle touche à d'autres; je ne sais par quel bout la prendre, et au fond, je pense qu'il faut la prendre par plusieurs bouts. Avant tout, il convient de la réduire à ses termes les plus simples; malheureusement c'est, réduite à ses termes les plus simples, qu'elle se présente avec le plus de difficultés.

En effet, les imitations de la peinture s'offrent à nous dans certains cas, de telle manière, qu'il paraît extrêmement aisé de dire dans quelle proportion ont concouru les deux termes que nous examinons. Dans l'histoire, dans le genre, partout où, dans le sujet représenté, l'homme joue le principal personnage, partout où il y a un drame, l'invention, l'ordonnance et l'expression de ce drame sont attribuées à l'artiste; tandis que les mérites de forme, de couleur, d'effet, ne lui sont comptés que comme empruntés par une imitation plus ou moins habile aux objets qu'il a pris pour modèles[1]. Voilà deux parts bien

[1] C'est là que s'arrêtent, je ne dis pas le public, mais communément l'artiste, et communément aussi, la critique. J'ouvre encore *l'Artiste*, ce même journal parisien, rédigé par des experts, qui s'occupe essentiellement de critique, et j'y trouve, cahier du 23 juin 1839, page 132, cette autre définition de l'art qui contient implicitement l'idée que, dans la peinture, ce qui appartient à l'artiste, c'est uniquement le côté moral, ce que j'appelle le drame.

« Je le redis encore, l'art plaît aux yeux et procure des sensations agréables. Mais le peintre l'ayant envisagé sous un point de vue plus élevé, lui a imprimé un caractère moral. »

distinctes et bien tranchées. Mais c'est là une analyse superficielle autant qu'incomplète, et ce que j'ai en vue, c'est justement de la compléter. Ainsi donc, sortant du creuset la première de ces deux parts, et la mettant de côté comme acquise à l'artiste, j'y laisse la dernière seulement, pour y rechercher pareillement ce qui, dans la manière dont il imite la nature, appartient à lui, appartient au modèle.

Dans ce point de vue, il me paraît qu'un simple paysage forme bien l'espèce d'imitation sur laquelle on peut le plus utilement étudier le problème. Rien n'est plus voisin de la pure imitation; et ce qui sera vrai de ce paysage sera vrai de la peinture d'histoire ou de genre, dans sa partie purement imitative.

CHAPITRE XIV.

Par où le peintre est dépendant de la nature dans l'imitation qu'il en fait.

Je choisis un paysage d'Asselin. Affaire de goût. Ce maître est si suave, si aimable, si imprégné de tout ce que les champs inspirent de riant et de paisible ! Sur le devant c'est une grève, quelques bestiaux boivent au fleuve. Chèvres, cavales, l'âne aussi, sont enveloppés dans l'ombre que projette un pont, dont les arches inégales supportent des assises tantôt de briques, tantôt de moellons en roche; ici recouvertes de plâtre ou de ciment, là cachées sous des touffes d'herbe. Ce pont aboutit aux escarpements de l'autre rive, au-dessus desquels on voit s'étendre au loin des plateaux verdoyants et onduleux. A l'horizon, le ciel brille de l'éclat tempéré d'une belle soirée; plus haut, quelques nuages frangés d'or flottent dans un azur calme et profond.

Ce tableau, il existe, et c'est un chef-d'œuvre. Le site qu'il représente existe-t-il? Je ne sais, et peu importe; car il n'existerait pas, qu'il n'en est pas moins certain que tous les objets qui y sont représentés ont leur modèle dans la nature, depuis le premier jusqu'au dernier. D'où je vois que la nature fournit à l'artiste tous les objets qu'il imite.

Ce n'est pas là la chose difficile à voir, mais c'est bien le premier point à noter. En fait de formes et en fait de couleurs,

Nihil est in intellectu quod non fuerit in sensu.

A la sensation, il faut des objets sensibles. Aussi, soit que l'homme représente des êtres naturels, soit qu'il compose de l'assemblage de deux natures des monstres comme les sirènes, les sphinx, les centaures ou les cariatides, soit qu'il imagine des figures mathématiques, soit qu'il combine de mille façons capricieuses des figures sans objet, toujours et partout ces formes et ces couleurs ont leur type dans la nature. En ceci il peut combiner, mais non créer, et par ce côté il est entièrement dépendant de la nature

Et observons que non-seulement la nature lui fournit les modèles de son imitation, mais elle les lui prodigue avec une variété et une richesse

telles que, dans sa courte vie, il a à peine le temps de s'en approprier une partie infiniment petite. L'art lui-même, à le considérer dans l'histoire de toutes les sociétés humaines, n'a pas épuisé encore le plus pauvre filon de cette mine immense, profonde, intarissable. Plus il avance, plus il découvre; plus il découvre, plus il entrevoit, plus il pressent au delà des trésors encore enfouis et sans nombre.

Aussi, qu'il essaie de s'affranchir de la nature, et le voilà qui, réduit à se copier lui-même, marche rapidement de l'appauvrissement à la stérilité. Qu'il s'en fasse l'esclave, et le voilà maître d'un trésor qui, très-différent en cela des autres trésors, s'enrichit à mesure qu'il y puise.

CHAPITRE XV.

Même sujet.

Mais, en regardant ce tableau d'Asselin, une chose encore me frappe : c'est qu'il réveille en moi avec vivacité les impressions et le charme de la scène réelle. Il faut nécessairement, pour qu'il en soit ainsi, qu'Asselin ait reproduit tout au moins ceux des caractères de la scène réelle qui éveillaient ces impressions, où je goûtais ce charme. Il faut qu'il les ait vus, sentis, étudiés, et je ne vois pas qu'en dehors de la nature, il ait pu ni les voir, ni les sentir, ni les étudier. D'où je conclus que c'est de la nature seule que peut découler la vérité dans l'imitation. Le peintre peut combiner, il peut choisir, il peut extraire par l'expression, il peut orner, il peut créer ce qui n'existait pas; mais il ne peut, même en créant, s'affranchir, quant à la vérité, du joug de la nature, ni trouver ailleurs qu'en elle la règle de son imitation.

Ainsi voilà deux choses que la nature fournit à l'imitation, pour lesquelles l'artiste est entièrement dépendant d'elle : les êtres ou objets à représenter, et la vérité dans la représentation. Est-ce tout ? Je le pense. En effet, des objets fidèlement représentés constituent l'imitation parfaite et complète ; or comment se figurer que la nature puisse fournir plus ou autre chose que l'imitation parfaite et complète d'elle-même ?

CHAPITRE XVI.

Par où la nature dépend à son tour du peintre.

« Et Asselin ? me dira-t-on. Vous oubliez Asselin, que vous représentiez tout à l'heure comme imprégné de ce que les champs inspirent de plus doux et de plus aimable ? La nature inspire donc ? Elle donne donc plus que l'objet, plus que la vérité de l'objet, elle donne l'inspiration ? »

J'en tombe d'accord. La nature donne l'inspiration ; mais qui donc la reçoit et l'exprime ? Dès ici, vous le voyez, les rôles sont changés, et c'est la nature qui est dans l'absolue dépendance de l'artiste. Sans Asselin, elle peut étaler ses beautés, elle peut resplendir au soleil ; mais elle n'est ni sentie, ni exprimée. Sans Asselin, elle existe ; mais le paisible, mais le doux, mais l'aimable, qui donc s'en imprégnera ?

Sans Asselin, cette toile pourra être une vue

et jamais un tableau; elle pourra devenir un miracle du procédé, mais jamais, jamais un chef-d'œuvre de l'art.

Sans Asselin, ce pont, ce fleuve, ces cavales, ces plaines onduleuses, tout ce poème qui captive et enchante redevient à l'instant prose, et prose de tous les jours. Des ponts, qui donc en est si friand? de vieilles cavales, qui donc y tient beaucoup? des plaines onduleuses, qui ne préfère des coteaux boisés et ombrageux?

Voilà quelle est la part de l'artiste; elle est belle, ce me semble. Voilà pour combien il concourt; c'est, si je ne me trompe, pour le principal.

Il me semble voir, d'une part, dix sacs d'écus; de l'autre, un jeune armateur intelligent, mais sans le sou. Ils ne peuvent rien l'un sans l'autre, tandis que l'un par l'autre ils peuvent beaucoup. Toutefois, quand les dix sacs d'écus auront été changés en vingt sacs de louis d'or, à qui l'honneur?

CHAPITRE XVII.

Où l'auteur, en voulant prouver ce que nul ne conteste, devient fastidieux.

Au fait, en ce qui concerne Asselin, mon raisonnement ne repose jusqu'ici que sur des assertions. J'affirme qu'Asselin s'inspire. J'affirme que cette inspiration fait le mérite et le sens de son œuvre. J'affirme que, grâce au seul Asselin, la nature est sentie et exprimée. Vraiment, à me lire moi-même, je me prendrais pour un de ceux-là, dont je parle plus haut, qui formulent d'excellents arrêts, mais à qui il ne faut pas en demander les considérants.

Je ne veux pas qu'on ait de moi cette idée, et c'est là mon motif pour prouver ces assertions, puisque personne, je suppose, n'est disposé à en contester la vérité. Les gens sont tous d'accord que le peintre s'*inspire*. Les gens se laissent toujours dire que l'*inspiration* fait le

sens d'une œuvre, et son mérite aussi, parce que, sachant par ouï-dire qu'il y a un mérite, et qu'il y a un sens, ils aiment à en trouver la raison toute formulée dans ce mot : cela dispense d'y songer. Enfin, les gens sont tous et toujours bien aise d'apprendre que la nature soit dans la dépendance d'Asselin, parce que, après tout, Asselin était un homme comme un autre en général, et comme eux en particulier.

L'homme, comme homme, a un furieux esprit de corps. Il lui arrive souvent de mépriser son semblable ; mais il ne souffre pas que la nature tout entière s'égale au dernier de ses semblables.

L'homme, comme homme, a un furieux orgueil. Syrius étincelle au firmament : Chose simple ; Syrius, se dit-il, a été créé pour le plaisir de mes yeux. Une puce le pique, il n'y comprend rien.

Ainsi, Pascal, quand vous dites à l'homme sa petitesse, son néant, sa misère ; des preuves, beaucoup de preuves, je vous prie. Quand vous lui dites sa beauté, sa grandeur, sa céleste nature ; pas de preuves, c'est chose bien superflue.

CHAPITRE XVIII.

Le peintre, pour imiter, transforme.

Qu'Asselin se soit inspiré de la nature lorsqu'il a peint son tableau, c'est un fait difficile à établir par la preuve historique. Je la laisse donc de côté, et considérant le tableau en lui-même, j'y vais montrer les signes évidents de cette inspiration.

En effet, toute la question se réduit à savoir si ce qui est sur cette toile provient, en tant qu'imitation, uniquement du modèle imité; ou si, dans cette imitation, il y a une foule de choses, et celles justement qui en font le mérite et la beauté, qui procèdent directement de l'artiste. Car alors, ces choses, nous ne pourrons que les attribuer à l'inspiration individuelle de cet artiste, et nos trois assertions seront prouvées du même coup.

Considérons ensemble ce tableau, lecteur. Une

chose ne vous frappe-t-elle pas dès l'abord? c'est que les arbres d'Asselin, son pont, ses montagnes, ses eaux, ses herbes, ses fleurs, ses prairies, ses cieux, sont arbres, montagnes, eaux, prés et cieux, par de tout autres raisons, et en vertu de conditions tout autres que celles qui font que ces objets sont et paraissent en réalité ce qu'ils sont et ce qu'ils paraissent.

Cette observation, vous la feriez de vous-même, je pense, si vous regardiez pendant une heure ou deux un peintre peindre. Car vous ne pourriez vous empêcher de remarquer que ce peintre rend sans cesse ce qu'il voit, par un moyen qu'il ne voit pas, mais qu'il invente. Il rend la fluidité par certains secrets de brosse ou de palette; la distance des objets, par une atténuation de couleur, ou d'éclat, ou de détails; le mystère, par des apparences incertaines et profondes; la fraîcheur, par des transparences, la lumière, par des oppositions[1]. Mais, puisque je

[1] Diderot dit (*Essais sur la peinture*) : « L'artiste qui prend de la couleur sur sa palette ne sait pas toujours ce qu'elle produira sur son tableau. En effet, à quoi compare-t-il cette couleur, cette teinte sur sa palette? A d'autres teintes isolées, à des couleurs primitives. Il fait mieux : il la regarde où il l'a préparée, et il la transporte *d'idée* dans l'endroit où elle doit être appliquée, etc. »

Ne dirait-on pas que Diderot dépeint ici tout justement cet acte de la pensée par lequel elle transforme librement, et sans autre guide qu'elle-même? Eh bien, pas du tout. Diderot veut

parle de la lumière, quel rapport, dites-moi, entre cette ocre grossière, ou même ce blanc opaque et terreux que je vois là sur sa palette, et les fines clartés de l'aurore, ou le resplendis-

seulement conclure que ce tâtonnement, dans lequel nous voyons, nous, l'acte d'une pensée qui se cherche et qui se trouve, tourmente la couleur et désaccorde les teintes, en ce qu'elles deviennent un composé de diverses substances. D'où j'admire dans ce passage de Diderot, comme dans une foule d'autres du même auteur, une sagacité merveilleuse chez un homme qui n'est pas peintre, et un aveuglement merveilleux aussi chez un homme qui est philosophe.

Diderot n'a traité nulle part d'une manière méthodique et complète les hautes questions d'art. Il faut s'en féliciter, car il est à croire que Diderot, malgré un vrai sentiment de l'art, malgré dix, vingt idées, semées ci et là dans ses écrits, qui conduiraient tout droit au spiritualisme en fait d'art, n'eût pas manqué d'aboutir à un système matérialiste habilement coordonné, et écrit avec cette verve quelquefois éloquente, souvent cynique ou spirituellement libertine, toujours vigoureuse, qui étincelle dans ses pages sur les salons. Au lieu de cela, il a laissé des fragments dans lesquels on reconnaît sans peine que, par le sentiment, il est dans le vrai; tandis que par l'esprit, et par l'esprit encyclopédiste, il est dans le faux; en sorte que ses inconséquences mêmes profitent à la vérité. Du reste, qu'il soit dans le vrai, qu'il soit dans le faux, Diderot est presque toujours neuf, et c'est sans contredit l'écrivain français qui dans le plus petit nombre de pages a remué le plus de questions, jeté le plus de vues, prodigué le plus d'aperçus brillants encore plus que profonds. A côté de cet esprit vif, téméraire, aventureux, M. A.-G. Schlegel, dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*, est bien sage, mais bien pâle. Il indique ou délaie les questions plutôt qu'il ne les pose ou les résout. Son érudition est grande à la vérité, mais il y a des questions où l'érudition éclaire peu, il y en a où elle égare; dans toutes elle pèse si, là où il n'est besoin que de la consulter, on la produit.

sant éclat du soleil dans sa gloire? Et cependant, vous le savez, au moyen de ces grossières couleurs, qui ne sont qu'ombre et matière en comparaison de la lumière éthérée, il va produire sur vous les mêmes effets, les mêmes impressions que celles du couchant et que celles de l'aube.

Que conclure de là, sinon que, pour imiter, le peintre transforme. Et si, pouvant imiter directement, il transforme pour imiter encore mieux, quelle en serait la raison, sinon que sentant la fluidité, la distance, le mystère, la lumière, l'aurore, il se fait à lui-même et au gré de son sentiment, ses moyens d'en reproduire l'expression, le charme, la poésie?

Dirons-nous qu'il transforme en vertu des nécessités du procédé qu'il emploie? Mais je ne vois pas. Voici un arbre dont il peut compter les feuilles, et il est libre, je pense, de les imiter une par une, et telles que la nature les lui montre. Il ne le fait point cependant. Voici une montagne dont il peut à son gré compter les dentelures, et nombrer les anfractuosités, et il est libre pareillement de les imiter toutes et par leurs formes, et par leur couleur propre, et par leurs accidents. Je ne vois pas non plus qu'il le fasse. Bien plus, s'il le faisait, à mesure que son imitation serait plus directe, elle serait moins vraie. De l'eau bleue ou verte,

mais plus de fluidité; des ombres nettes et visibles, mais plus de mystère; du jaune, du rouge, du blanc, mais plus de soleil, plus d'aurore.

Encore une fois donc, si ce n'est pas en vertu des nécessités de son procédé qu'il transforme pour rendre, qu'il invente pour imiter, qu'il crée pour reproduire, pourquoi serait-ce, si ce n'est pour trouver une expression au sentiment poétique qu'il éprouve; et une fois qu'il s'est affranchi du modèle, quelle règle aurait-il autre que ce sentiment?

J'insiste, lecteur, sur cette observation, parce qu'elle est fondamentale dans le sujet qui nous occupe. Le peintre, pour imiter, transforme. Répétez, lecteur. — Le peintre, pour imiter, transforme. — Vous y êtes.

CHAPITRE XIX.

Et Ronsard aussi.

Mais avant d'aller plus loin, que fait le poète pour imiter ? je vous prie. Il transforme. Or, nous l'avons vu, le peintre est poète, et le poète n'est qu'un peintre.

Un jour, Ronsard, voyant les bûcherons qui de leur tranchantes cognées abattent la forêt de Gastines, se prend à déplorer tant de mal et de carnage : Forest, dit-il,

> Forest, haute maison des oiseaux bocagers,
> Plus le cerf solitaire et les chevreuils légers,
> Ne paistront sous ton ombre, et ta verte crinière
> Plus du soleil d'été ne rompra la lumière.

Transformation, et hardie, je pense. Car le tableau que Ronsard se propose de peindre, le seul, l'unique, c'est la forêt de Gastines, dévastée par les bûcherons. Que ne les montrait-il

donc à l'œuvre, ces bûcherons, coupant les rameaux, abattant les troncs, jonchant le sol de ruines et de débris ? Mais non. Pour exprimer cette chose, il en va choisir une autre ; et il ne s'éloigne de la réalité, que pour en exprimer mieux la tristesse. Il poursuit :

Plus l'amoureux pasteur, sur un tronc adossé,
Enflant son flageolet de quatre trous persé,
Son mastin à ses pieds, à son flanc la houlette,
Ne chantera l'ardeur de sa belle Jeanette :
Tout deviendra muet ; écho sera sans vois ;
Tu deviendras campagne ; et en lieu de tes bois,
Dont l'ombrage incertain lentement se remüe,
Tu sentiras le soc, le coutre, et la charrüe.

Dessin un peu vulgaire, mais couleurs d'une vivacité charmante. Les fausses mêmes, il y en avait sur la palette de Ronsard, y ont un éclat franc et une gracieuse simplesse.

CHAPITRE XX.

Et Haydn pareillement.

Et le musicien! Pour imiter, que fait-il? je vous prie. La première chose qu'il fait, la nécessaire, l'essentielle, c'est de n'imiter pas, car dès qu'il imite il perd sa puissance. C'est que, dès qu'il imite, il traduit; or, pour émouvoir, il faut qu'il exprime; et pour exprimer, il faut qu'il transforme. C'est sa loi encore plus qu'au poète, comme au poète encore plus qu'au peintre.

Qui l'empêche, dites-moi, d'imiter les cris de la douleur, ses soupirs, ses gémissements, ses hurlements? Rien; et quelquefois il le fait. Quand il le fait, voici vos larmes qui sèchent, et pour peu que le gémissement se répète ou se prolonge, voilà le fou-rire qui arrive. Mais, que, sans imiter directement quoi que ce soit d'extérieur et de réel, il épanche en un langage qu'il se

crée, des émotions, des tristesses, des joies, une sublimité, qui remplissent son âme, et qui y sont d'autant plus puissantes qu'elles n'y ont pas revêtu une forme finie; aussitôt, ce langage, vous l'entendez, il vous émeut, il vous transporte, il vous ravit, et avec d'autant plus de puissance aussi qu'il n'oblige point votre âme à revêtir l'objet de son émotion d'une forme finie.

C'est par là que la musique est le premier en puissance parmi les arts d'imitation. L'imitation n'y est presque plus rien, l'expression y est tout. D'âme à âme, des sons pour intermédiaires, et ces sons, image vive et presque directe des plus doux ou des plus forts ébranlements de l'âme humaine, s'en vont porter à l'âme humaine la joie, le transport, le ravissement, une ineffable mélancolie, le tumulte du sentiment, les allégresses du triomphe. Tandis que le peintre se traîne à la surface de la terre, tandis que le poète enfourche Pégase et vole du Pinde à l'Hélicon, le musicien plane au-dessus de la terre, au-dessus du Pinde; il se balance au-dessus des nuées, dans les espaces infinis, et sa condition, pour exprimer, c'est de ne se poser nulle part.

Trois génies sublimes ont pris pour sujet la création. Michel-Ange, Moïse, Haydn. Le premier, quelque grand qu'il soit dans son art,

asservi par les procédés de cet art lui-même à des conditions d'imitation directe, est mesquin à côté du second, qui, plus affranchi de ces conditions, exprime dans un seul tableau et l'invisible pensée du Créateur, et la magnificence de la création. Le troisième, plus libre encore, montre moins, mais exprime plus; il résume à la fois et il développe les deux autres : majesté, puissance, mouvement, chaos, continents et montagnes pour la première fois frappés de lumière; des myriades d'êtres appelés dans ce neuf séjour; la tendresse, la passion et la poésie qui y entrent avec l'homme! Et toutes ces choses, simultanées ou successives, au gré de Haydn! et toutes ces choses, plus encore infinies que vagues, plus encore vivantes et animées qu'infinies[1]!

Toutefois la musique, comme les autres arts, se matérialise à différents degrés; et comme dans les autres arts, c'est toujours lorsque l'imitation y prend la place de l'expression, ou lorsque le procédé y prévaut sur le sentiment. Ici,

[1] Ai-je besoin de faire remarquer que je n'assimile ici Moïse à Haydn et à Michel-Ange que sous l'unique point de vue du procédé que chacun d'eux a employé pour peindre un même sujet? Déjà je raisonnerais autrement si j'avais à les comparer sous le rapport de l'inspiration, puisque celle du peintre et celle du musicien ne sont que les reflets de l'inspiration divine du prophète.

c'est la mélodie qui constitue essentiellement l'expression, comme, dans les arts du dessin, c'est la forme[1]. Que cette mélodie devienne purement imitative, l'expression meurt. Que cette mélodie cède le pas à l'harmonie, dont l'effet est de charmer l'oreille à peu près comme dans la peinture les couleurs charment les yeux, aussitôt le charme du son altère le charme de l'expression ou s'y substitue; aussitôt l'une des sœurs, la regrettable, l'angélique, la céleste, est étouffée sous les embrassements de l'autre, qui n'est que belle.

Les Grecs ne connurent pas nos orchestres savants. Ils chantaient à l'unisson, dans leurs fêtes, des mélodies empreintes chacune d'un caractère si fort, et chacune douée d'une puissance si grande, qu'un délire, tantôt de martiale ardeur, tantôt d'avide vengeance, tantôt d'énervante volupté, s'emparait des âmes de tout un peuple. Ils distinguaient ces mélodies en *modes,* d'après leur façon d'agir. Platon, pour sa république, fait un choix parmi ces modes. Lequel de nos législateurs modernes s'est préoccupé de la musique? Lequel de nos philosophes s'est seulement enquis des bienfaits ou des maux qu'elle peut répandre parmi les hommes? Le-

[1] Suivant Diderot, c'est la couleur. Voir dans le livre précédent, pourquoi, selon nous, c'est la forme.

quel des feuilletonistes du jour en parle autrement que comme de l'un des brillants et dispendieux plaisirs de la capitale, que comme d'une savante combinaison de sons, qui, au moyen d'une exécution plus recherchée encore qu'expressive, a pour effet sublime de procurer d'agréables sensations à des élégants et à des femmelettes?

A tous ces signes il me semble voir que la musique s'est perfectionnée tout en se dénaturant, et que nous sommes vains, ici, comme en d'autres choses, d'un progrès faux ou stérile.

CHAPITRE XXI.

Pourquoi le peintre, lorsqu'il imite, transforme.

Ainsi, comme le poète, comme le musicien, et au même titre, quoique moins librement, le peintre, pour imiter, transforme. Nous voici sur la voie. J'éprouve cette sorte de plaisir que j'ai goûté souvent dans mes voyages, lorsque, près d'arriver sur le sommet d'un de ces coteaux d'où l'on découvre la contrée, je pressentais que, parmi bien des sentiers qui s'étaient offerts à moi dans l'obscurité du taillis, j'avais suivi le véritable. Déjà je m'oriente. Ici le nord, là le midi; de ce côté la rivière, là-bas le hameau; plus qu'un pas et nous sommes au sommet.

Le peintre, pour imiter, transforme. Vous accordez, et vous ne pouvez pas ne pas accorder ceci, puisque c'est un fait qu'il vous est à toute heure loisible de vérifier. Mais l'important, c'est que vous soyez bien convaincu que si le peintre

transforme au lieu d'imiter directement, c'est uniquement parce qu'il cherche, non pas à représenter l'apparence réelle et visible des objets, mais à exprimer le sentiment poétique dont ces objets sont pour lui l'occasion. Or ceci, qui est forcément vrai, n'est pas absolument évident. J'y insiste donc.

Pour vous le rendre évident, je vais, lecteur, en appeler à votre propre expérience. Un tableau produit-il sur vous une illusion matérielle? Jamais; n'est-ce pas? Dans le tableau d'Asselin, vous ne croyez pas voir un pont réel, un fleuve réel, un âne réel. Eh bien ce tableau, en même temps qu'il ne produit sur vous aucune illusion matérielle, réveille en vous, et avec une vivacité toute particulière, les impressions et le charme de la scène réelle!

Voilà un phénomène inexplicable pour quiconque admet que le peintre cherche par l'imitation à reproduire l'apparence réelle et visible des objets, puisque, dans les cas même où il a le plus parfaitement réussi, et dans ceux-là surtout, il ne la reproduit en aucune façon. Mais ce phénomène s'explique aussitôt, et tout entier, pour quiconque admet que le peintre cherche, par l'imitation, à exprimer le sentiment poétique dont les objets sont pour lui l'occasion. En effet, le site réel a éveillé chez Asselin certaines impressions de doux, d'aimable, de gracieux, de

riant, de pittoresque, et ce sont ces impressions seulement qu'il a voulu exprimer au moyen de l'imitation du site. Que s'ensuit-il nécessairement ? C'est que le tableau d'Asselin ne dit que ce qu'Asselin l'a chargé de dire; c'est que, fait en vue d'exprimer des impressions, il ne réveille en vous que des impressions; c'est que, sans produire sur vous aucune illusion matérielle, il reproduit néanmoins pour vous, et avec d'autant plus de vivacité qu'il ne vise qu'à cela, le charme et plus que le charme de la scène réelle.

Ainsi le peintre, pour imiter, transforme. Et il transforme au lieu d'imiter directement, parce qu'il cherche, non pas l'imitation, mais l'expression de son sentiment poétique.

C'est, si je ne me trompe, où nous en voulions venir.

CHAPITRE XXII.

Où l'auteur est insulté par un lecteur.

Nous voici sur le coteau. D'ici l'on découvre la contrée. Voici l'endroit d'où je suis parti, et voilà l'endroit où j'arriverai ce soir.

Mais.... suis-je seul ici?.... Lecteur! je vous croyais avec moi. Seriez-vous demeuré empêché parmi ces rocs et ces broussailles de tout à l'heure? Lecteur! cher lecteur, courage! Je ne suis venu ici que pour vous y guider; faites que je n'y sois pas venu pour vous mener perdre.

Lecteur, le salaire de mes peines, c'est votre aimable société. Ma gloire, c'est quand vous vous plaisez dans la mienne. Que ces épines ne vous effraient pas; plus loin nous retrouverons des fleurs. Voici un églantier, j'aperçois une pervenche. Courage! Plutôt que de rebrousser seul par les mêmes chemins, venez, nous n'avons plus qu'à redescendre de compagnie par un sen-

tier facile, et là-bas, la grande route, où nous louerons une carriole....

Je me moque de vos pervenches. Je me moque de vos formules et de vos phénomènes. Je suis lecteur, moi! Est-ce que cela me regarde, ce qu'est l'art, ou ce qu'est le procédé; si ceci est but, ou si cela est moyen. Je suis lecteur. Tout ce qui ne m'amuse pas m'ennuie; et rien de ce qui est sérieux ne m'amuse. Je suis lecteur. Je veux qu'on m'égaie; je veux qu'on me berce; je veux qu'on m'étonne, qu'on me surprenne, qu'on m'éblouisse, qu'on me promène sur le plat, et vite. Je suis lecteur. Que parlez-vous de carriole, quand je puis me donner du wagon Vive le wagon! On part comme une flèche; aussitôt, tout bouge, tout passe, tout change et se renouvelle : prés, arbres, maisons, clochers, bestiaux, hommes, femmes, fillettes. Le wagon s'arrête..... vous le quittez reposé, diverti, prêt à recommencer. Vive le wagon! à bas la carriole! Je suis lecteur, vous dis-je, et de mon siècle.

CHAPITRE XXIII.

Où l'auteur poursuit sa route sans faire semblant de rien.

Les principes que j'ai tâché d'établir dans ce livre dominent, en vertu de leur généralité, toutes les questions d'art, de la première à la dernière. Si donc ils sont justes, ils constituent une méthode au moyen de laquelle on doit pouvoir tantôt résoudre de nouveaux problèmes, tantôt rendre raison de divers faits, que sans eux l'on ne saurait expliquer que mal ou imparfaitement. Je vais choisir quelques-uns de ces faits, et les expliquer par cette méthode.

Un de ces faits, qui est d'observation commune, c'est que tous les maîtres, Berghem, Teniers, Ruysdael, ont chacun une manière qui leur est propre, et en vertu de laquelle ils sont toujours semblables à eux-mêmes, et toujours différents les uns des autres. Teniers, transparent comme l'air, léger, vif, spirituel; Ber-

ghem, fin, gracieux, brillant, agreste ; Ruysdael sombre, plein de sévérité et de mystère. Ces maîtres du paysage n'ont de commun entre eux, comme les maîtres de l'art d'écrire, qu'une simplicité parfaite et toujours originale, parce qu'elle est le produit du naturel uni à la puissance.

Ici déjà, notre méthode rend compte de cette diversité de manières. La nature sentie différemment par chacun de ces maîtres, a été exprimée différemment par chacun d'eux. Ceci est trop simple pour que j'y insiste.

Mais je me demande par où ces qualités de mystère, de grâce, de finesse, d'esprit, de sévérité, se montrent à nous dans un tableau. Par quoi ces choses invisibles et insaisissables de leur nature, deviennent-elles, dans les tableaux de ces maîtres, sensibles et saisissables à notre regard ? Il faut de toute nécessité que ce soit par telles choses palpables et visibles qui, dans l'imitation, révèlent ou indiquent ces qualités. Ces choses palpables et visibles ne sauraient être autre chose que le procédé mis en œuvre, c'est-à-dire l'exécution, le faire du peintre.

A moins donc qu'on ne puisse rencontrer le vrai en dehors du possible, ceci est forcément vrai. Mais pour que ce soit explicable en même temps que vrai, il faut que vous ayez préalablement admis que le faire, c'est-à-dire le procédé

mis en œuvre est un mode, non pas d'imitation, mais d'expression. Il faut que vous ayez préalablement admis que l'art, dans son essence, est pensée, et que le procédé est la langue par laquelle cette pensée devient voix et se fait entendre. Ou bien quand vous avancez que le paysagiste Ruysdael est plein de sévérité et de mystère dans son paysage, que le paysagiste Teniers est vif, léger, scintillant d'esprit dans son paysage, vous supposez qu'une langue se passe de pensée, ou qu'une pensée, pour être communiquée, se passe de langage.

Ce n'est donc qu'en vertu d'une abstraction que l'analyse rendait nécessaire, que nous avons pu considérer dans l'art le procédé comme chose distincte de la pensée. En réalité, ils sont et ne peuvent pas ne pas être intimement unis, l'un ne devenant sensible que par l'autre, exactement de la même façon que, pour le poète, sans des mots, sans la construction logique de ces mots, son œuvre n'a point de sens; tout comme, sans style, elle a un sens et point encore d'expression. Le procédé, en peinture, ce sont ces mots; l'exécution, ce sont ces mots logiquement construits; le faire, c'est le style. Et si le style c'est l'homme; le faire, c'est le peintre [1].

[1] Soyez sûr, dit Diderot, qu'un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien.

Il faut, pendant que nous y sommes, fixer le rôle du procédé, comme nous avons fixé le rôle de l'imitation. Et voici :

Le procédé n'est pas mode d'*imitation*, mais mode d'*expression*.

CHAPITRE XXIV.

Où l'auteur se livre à une innocente joie.

Et je suis tout joyeux : voici pourquoi. Toute ma vie j'ai prisé, admiré, adoré certaines choses qui paraissaient à d'autres si peu adorables que je leur semblais un niais, sans que je susse trop comment m'y prendre pour leur prouver le contraire.

Je me pâmais devant tel petit tablotin barbouillé je ne sais comment, de manière à signifier je ne sais trop quoi : une cabane, deux arbustes, trois porcs, ou un cheval blanc. Que j'eusse admiré les porcs (ils sont de Karel du Jardin), les gens auraient compris à la rigueur,

puisque trois porcs sont admirables s'ils sont beaux. Mais pas du tout, j'admirais le soleil, l'ombre de ces porcs, la pleine pâte, le glacis, la touche de ces porcs, et pour cela j'étais moqué.

Mais une fois que le procédé est une langue, que le faire est style, et que le style de mon tablotin est celui d'un grand poète, pourquoi serais-je moqué? pourquoi serais-je niais plus que tels ou tels qui se pâment à propos de quatre vers du Tasse ou de Virgile, façonnés, je ne sais comment, de manière à signifier pas grand'-chose?

Virgile recommande fort que vous arrosiez vos prés quand la sécheresse les brûle. Était-ce la peine? En fait de neuf, j'aime autant mes trois porcs au soleil. Et pourtant, cette idée-là, prise pour sujet par Virgile, est devenue un petit tableau devant lequel s'extasient les doctes et moi aussi :

> Ecce supercilio clivosi tramitis undam
> Elicit ; illa cadens raucum per levia murmur
> Saxa ciet ; scatebrisque arentia temperat arva [1].

Ainsi, viens, mon tablotin ; aimons-nous sans

[1] Voici la gravure de ce tableau habilement exécutée par Delille :

> Si le soleil brûlant flétrit l'herbe mourante,

honte. Soyons-nous l'un à l'autre deux amis qui se conviennent parce qu'ils s'entendent. J'aime la poésie, et tu es plein de poésie. J'aime à m'instruire, et tu m'instruis. J'aime à ressentir le silence des métairies, la paix des champs, l'agreste des clôtures, la grâce des orties, la nonchalance naïve des bêtes, et tu me fais ressentir avec délices toutes ces choses!

Aussitôt je le vois, par une douce pente,
Amener, du sommet d'un rocher sourcilleux,
Un docile ruisseau, qui, sur un lit pierreux,
Tombe, écume, et, roulant avec un doux murmure,
Des champs désaltérés ranime la verdure.

CHAPITRE XXV.

Du repeint et des Israélites.

Un autre fait que je choisis, c'est celui des repeints. Un repeint, c'est, sur un tableau de Karel du Jardin qui aurait souffert quelque dommage, la partie repeinte par un peintre qui n'est pas Karel du Jardin. Si j'ai le sentiment de l'art et la connaissance des maîtres, quelque adresse que l'on ait apportée à la restauration de cette partie endommagée, et quand même le marchand est là qui jure par Moïse et par Aaron que le tableau est pur, sans retouche ni repeint, je distingue aussitôt la retouche, je signale le repeint, et je conseille au marchand, s'il lui faut une dupe, de s'adresser à quelque autre.

Il y a tel tableau qui, sans repeints, vaux dix mille francs, et qui, si l'on vient à y découvrir un, deux, trois repeints, n'en vaut plus que trois mille, deux mille, cinq cents. Ces chiffres

suffisent pour faire comprendre jusqu'où a dû être portée la perfection dans l'art du repeint, qui se trouve être ainsi l'une des supercheries les plus lucratives. Néanmoins cette supercherie est sans danger pour la bourse du connaisseur. D'où cela vient-il ?

Si le faire était un simple mode d'imitation, sans plus, c'est-à-dire un mode dont les conditions sont la fidélité au modèle, obtenue au moyen de la perfection du procédé, il y aurait une foule de cas où ces deux conditions pouvant être bien facilement remplies, le repeint une fois achevé serait impossible à reconnaître, et n'ôterait aucune valeur au tableau. Mais le faire étant mode d'expression, et d'une expression à la fois poétique et individuelle, il s'ensuit nécessairement que les conditions du repeint ne se trouvent réunies que dans le poète même, et dans l'individu même qui a peint le tableau. De là cette difficulté des repeints, qui déjoue toute la rapacité des Isréalites les plus retors.

Plus le tableau est médiocre, plus la difficulté diminue; parce que l'expression y est si chétive que le procédé y atteint presque.

S'il s'agit d'un trompe-l'œil, la difficulté n'existe plus, parce que les conditions y sont entièrement de procédé et de perspective. Avec de la perspective et du procédé, on les remplit.

Dans un tableau de maître, une lourde re-

touche jure avec les finesses dont elle est entourée : on dirait un vilain emplâtre sur une joue de lis et de roses. L'amant, je veux dire l'amateur, trouve cela hideux[1].

Il manque dans l'Énéide quelques bouts d'alexandrins ; ce sont des lacunes dans le tableau. Faites-les remplir, ces lacunes, par votre poète moderne le plus virgilien, vous aurez un repeint. Faites-les remplir par l'Allemand le plus docte en prosodie, vous aurez un repeint. C'est que votre virgilien, parti d'une pensée autre, arrive à un faire autre ; tandis que votre Allemand, avec du procédé, ne saurait atteindre à une pensée, ni la contrefaire.

[1] Pope, traduisant Homère, fait dire à Pénélope la sottise suivante :

« Depuis longtemps j'ai perdu mon époux, le bouclier de son pays et l'honneur de la Grèce. Et je vois maintenant, arrachée à mes embrassements, la plus ferme colonne de l'État, partir et affronter l'orage, sans me faire de tendres adieux, sans demander mon consentement *. »

Cette colonne arrachée à des embrassements, cette colonne qui part sans dire adieu, c'est du style propre appliqué sur du style figuré. Ne dirait-on pas que c'est Pope qui a commencé à exprimer sa pensée au moyen d'une figure, et que c'est un autre que Pope qui a achevé la pensée sans continuer la figure. Rien ne représente mieux la désagréable balourdise du repeint.

* Long to my joys my dearest lord is lost,
His country's buckler, and the Grecian boast ;
Now from my fond embrace by tempests torn,
Our other column of the state is borne,
Nor took a kind adieu, nor sought consent.

Odyss., IV, 962.

Mais dans Virgile, le repeint fût-il parfait, n'ajouterait rien à la valeur de l'œuvre, et fût-il détestable, il n'y ôterait rien. Cela vient de ce qu'il est ajouté au travail du maître, et sans l'entamer ni le recouvrir. En peinture, le repeint entame et recouvre. Une autre édition de Virgile, en rétablissant les lacunes, aura détruit le mal; mais dans un tableau, pour détruire le mal, il faut gratter jusqu'à la toile.

Un tableau de maître, même frotté, même usé, retient pourtant en partie la pensée du maître; il en est l'expression incomplète, mais intègre. Un repeint va dénaturer cette expression à tout jamais. C'est pourquoi le plus dangereux ennemi des maîtres, ce n'est pas le temps, c'est leur ami le marchand de tableaux, israélite ou non.

CHAPITRE XXVI.

De quelle sorte est le fruit qu'on peut retirer de l'enseignement des maîtres.

Un autre fait encore que je choisis, c'est l'enseignement des maîtres, de Karel du Jardin, de Poussin, de Raphaël. Dans mon second livre, j'ai déjà traité ce sujet. J'y montre que l'enseignement d'un peintre, même habile, même à la mode, est tantôt stérile, tantôt dangereux; tandis que l'enseignement des maîtres, c'est-à-dire l'observation ou la copie de leurs ouvrages, est un enseignement fécond.

Au fond, cela revient à dire que si vous voulez faire des vers, vous y parviendrez encore mieux en étudiant et surtout en goûtant Homère, Virgile ou Racine, qu'en allant prendre des leçons de vers chez un faiseur de vers, chez M. Hugo, par exemple, qui est pourtant un faiseur à la mode, et bien certainement habile,

puisqu'il s'est fait, rien que par son talent de facture, une renommée très-joliment colossale.

Sans revenir sur ce que j'ai dit de l'étude des maîtres, je veux faire remarquer que dans la peinture, cette étude n'est et ne saurait être féconde qu'en vertu de ce que leur faire est mode, non d'imitation, mais d'expression. Si ce faire n'était que mode d'imitation, il vous enseignerait uniquement comment il faut s'y prendre pour imiter, c'est-à-dire le procédé, sans plus; tandis que, comme mode d'expression, il vous enseigne autre chose et plus. En observant, ou plutôt en copiant, pour mieux l'étudier, ce faire intelligent, varié, poétique, qui révèle la pensée par le procédé, et qui éclaire le procédé par la pensée, vous découvrez dans votre art des ressources que vous auriez peut-être ignorées toujours; surtout, vous apprenez à voir et à sentir dans la nature des appas secrets, des grâces cachées, des beautés nouvelles que vous n'y auriez peut-être jamais devinées ou su voir. Par là l'enseignement des maîtres abrége votre route, et recule votre horizon en l'embellissant.

Est-ce à dire que cette étude des maîtres soit toujours féconde, et pour tous? Assurément non. Si c'est le procédé que vous voulez surprendre et vous approprier, vous aurez gagné d'apprendre à faire des pastiches du maître. C'est là un métier, ce n'est pas un art. Si c'est à la pen-

sée de ce maître que vous voulez arriver par l'intelligence de son faire, vous aurez gagné d'enrichir, d'étendre, d'élever, et quelquefois d'enflammer la vôtre. C'est un beau gain; et vos œuvres s'en ressentiront, non pas en ce qu'elles ressembleront davantage au maître, mais en ce que votre propre manière s'y montrera plus forte, plus riche, plus belle, ou plus aimable, ou plus élevée. Songez donc que les maîtres eux-mêmes, et les plus grands, c'est le plus souvent la vue d'un chef-d'œuvre qui les a faits maîtres, et que ce beau qu'ils n'avaient su voir, ou qu'ils n'avaient vu qu'instinctivement dans la nature, ils l'ont compris, saisi d'un coup et d'une vue, en le rencontrant exprimé sur la toile par un de leurs devanciers : *Anche io sono pittore!* se sont-ils écriés. Songez donc qu'il y a eu, à certaines époques, des écoles tout entières composées de grands maîtres, uniquement parce que tous trouvaient, dans le faire de quelques-uns, l'expression éclatante du beau, et qu'ainsi enseignés à sentir, à leur tour ils cherchaient et trouvaient bientôt leur manière de rendre.

L'étude des grands maîtres profite donc, non pas à ceux qui se proposent de conquérir leurs procédés, mais à ceux qui, nés capables de sentir ces maîtres, s'exercent à les comprendre.

CHAPITRE XXVII.

Des copies de maîtres.

Un dernier fait auquel je veux m'attacher, ce sont les copies de maîtres. Nous avons parlé du repeint. Il y a une industrie qui est lucrative aussi, et sans danger aussi pour la bourse, je ne dirai pas de l'amateur, mais du connaisseur. Un peintre étudie un maître, il s'efforce de s'approprier sa manière, il copie quelqu'un de ses ouvrages, et le marchand se charge du reste.

Quelquefois aussi des copies, et parmi les meilleures, ont une autre origine. Ce sont des copies faites dans un but d'exercice ou d'étude par d'excellents artistes. De façon ou d'autre elles arrivent dans la boutique du marchand, qui pareillement se charge du reste.

Toute copie constitue un tableau non-seulement autre, mais différent, et toujours infiniment inférieur, quelque ressemblant à l'original

qu'il paraisse et qu'il soit en effet. Certaines d'entre elles tentent quelquefois le connaisseur, qui les achète alors comme copies, c'est-à-dire à vil prix.

Pourquoi la copie la plus fidèle, la plus exacte d'un chef-d'œuvre, est-elle si peu estimée en comparaison du chef-d'œuvre dont elle est en qnelque sorte la reproduction? C'est que la copie d'un chef-d'œuvre de l'art n'appartient déjà plus à l'art. Dans l'art, nous l'avons prouvé, l'imitation est *condition, moyen,* jamais *but;* or, ici, le seul but, c'est l'imitation. Dans l'art, le peintre transforme en vue d'exprimer; or, le copiste n'ayant en vue que d'imiter, ne transforme ni n'exprime. Enfin, dans l'art, le procédé est mode d'expression; tandis que, pour le copiste, il est simple mode d'imitation. De là l'infériorité nécessaire de sa copie.

Il y a quelques années, me trouvant à Milan, j'allai voir la fameuse Cène de Léonard de Vinci, aujourd'hui détruite ou à peu près. Tout auprès, sur un échafaudage, on voyait une copie achevée du chef-d'œuvre. Il me sembla difficile alors de m'expliquer pourquoi cette représentation fidèle de la fresque de Léonard me laissait froid et indifférent, car, en la comparant avec l'original, j'y retrouvais une à une, et sur un espace d'égale grandeur, toutes les formes, toutes les couleurs de l'original répétées par un habile ar-

tiste avec une rigoureuse exactitude. Mais ce qui vint compliquer encore le problème, c'est que, le même jour, ayant rencontré chez un marchand une bonne gravure de la Cène de Léonard, cette estampe ne me laissa ni froid, ni indifférent, et au contraire, il me semblait un peu comme si je me retrouvais en face du modèle. Une estampe, pourtant! une estampe exiguë en comparaison d'une fresque immense, et qui, au lieu d'en reproduire la touche expressive et le beau coloris, procède par hachures, et rend le coloris par du noir.

Ce qui m'arriva là, c'est au fond ce qui arrive à tous les amateurs. Les belles estampes, comme copies, sont plus estimées que ne le sont comme copies des peintures mêmes très-fidèles. En d'autres termes, ce qui est moins exactement imité l'emporte, ici même où le but est exactitude de l'imitation, sur ce qui est plus l'exactement imité. Voilà certes bien un problème, car il s'agit d'accorder entre elles deux propositions qui semblent se contredire directement. Rien n'est plus facile, au moyen des principes que nous avons établis précédemment, et je trouve dans cette facilité même une éclatante démonstration de la vérité de ces principes.

Voici, en deux mots, et sous plusieurs formes. Que fait le peintre copiste? Il imite. Que fait le graveur? Il transforme. Au premier, l'imitation

est *but;* donc il est en dehors de l'art. Au second, l'imitation est *moyen;* donc il rentre dans l'art. Au premier, le procédé est pur mode d'imitation; pour le second, le procédé redevient mode d'expression. Il voit le modèle; mais, empêché d'imiter à cause de la nature même du procédé qu'il emploie, il faut, pour exprimer, qu'il transforme, et voilà son sentiment redevenu à la fois son seul guide et son unique règle. Nulle part, ce me semble, plus nettement qu'ici, on ne voit le libre sentiment, la pensée affranchie, principe générateur de l'art; nulle part on ne suppute avec plus de facilité la valeur des éléments qui concourent à produire une œuvre d'art; nulle part on n'est mieux sur la voie pour se convaincre que, partout dans l'art, la somme de mérite c'est la somme d'expression, et que l'invisible travail de l'âme humaine est supérieur au visible travail des procédés, de tout autant que cette âme elle-même est supérieure à la matière !

CHAPITRE XXVIII.

Conclusion de ce livre.

C'est pourquoi j'en veux demeurer sur cette impression ; car mon but, en fixant dans ce livre la nature et le rôle de l'imitation, a été bien moins de descendre celle-ci à sa place que d'élever l'art à la sienne.

J'ai montré qu'il était utile de le faire ; et pour le faire d'une manière utile, j'ai réduit la question à ses termes les plus simples, en ne considérant l'art que dans son élément purement imitatif ; parce que, ce qui est vrai de l'art envisagé ainsi est vrai, à plus forte raison, de l'art envisagé dans son ensemble.

Il serait d'une grande importance et d'un bienfaisant effet que les idées sur l'art qui circulent dans la société ne fussent ni vagues et incertaines, comme elles le sont chez plusieurs, ni fausses et matérialistes comme elles le sont, non

pas par système, ni de conviction, mais de fait chez le grand nombre. Déjà il suffirait, pour que ce résultat fût obtenu, que cette seule idée fût populaire : Le procédé, ou, plus clairement encore, la peinture, est un modé non pas d'imitation, mais d'expression. Je m'imagine, non pas avoir découvert ceci, mais l'avoir nettement établi; et je désire, soit pour l'art, soit pour mes semblables, que d'autres l'établissent plus nettement encore, et sous une forme encore plus populaire.

Pour moi, j'ai vu bien longtemps le principe des arts de la peinture et du dessin dans l'imitation de la nature, puis dans l'imitation embellie de la nature, mais sans savoir en quoi ou par quoi cette imitation était embellie. Longtemps j'ai senti sans comprendre, tantôt confondant l'art avec l'habileté, tantôt le voyant tout entier dans l'idéal, c'est-à-dire dans la combinaison calculée de certains éléments dits poétiques, ou étiquetés nobles par les experts; d'autres fois, enchanté par le ravissant spectacle de la nature, je revenais à elle pour lui offrir mon hommage comme à l'éternelle source de toute beauté, ou bien ébloui par quelque invention merveilleuse, comme est la machine de M. Daguerre, je m'imaginais que l'homme dût se mettre à la remorque de cette machine, et s'efforcer d'en égaler les produits. Ainsi je flot-

tais d'une vérité incomplète à un mensonge stérile, et ne pouvant m'élever jusqu'aux principes de l'art, je me réfugiais dans l'admiration des chefs-d'œuvre.

Aujourd'hui, c'est avec une satisfaction grave et forte à la fois que, parvenu pour ce qui me concerne, à une vue nette de ces principes, je découvre que cette admiration, que ces jouissances qui ont orné ma vie et fait le charme de mes loisirs, étaient causées par des objets dignes d'elles. Surtout, je m'applaudis d'avoir reconnu, de manière à n'en plus douter jamais, que l'art, pensée dans son essence, et impérissable comme la pensée, n'est autre chose qu'une des plus brillantes manifestations de cette âme que les sens nient quelquefois parce qu'ils ne peuvent la voir, mais qui ne serait plus elle si elle était visible, et qui, faite à l'image de Dieu, comme lui se révèle par ses actes et non par sa substance.

Pour vous, lecteur, si quelques épines semées sur notre route ne vous ont pas découragé, si cette même lumière qui m'éclaire brille aussi pour vous, n'est-ce pas joie pure, envahis que nous sommes par le procédé qui se perfectionne de toutes parts et va se donnant pour l'art, que d'avoir atteint jusqu'à ces nobles et consolantes convictions ? N'est-ce pas jouissance que d'avoir mis, au moins pour soi, ces belles vérités à

l'abri des sophismes, des atteintes, de la bave du matérialisme? N'est-ce pas avec douceur que l'on apprend que dans cette belle région de l'art, asile bien-aimé où se rencontrent et s'unissent incessamment tant d'esprits que séparent les distances et les siècles, c'est la pensée qui règne en souveraine, qui seule dispense les dons, qui seule répand les fleurs, le sourire et la vie? N'est-ce pas, enfin, avec un sentiment d'espérance à la fois et de juste orgueil, que l'on reconnaît cette impuissance absolue où sont toutes les lois physiques, celles pourtant qui régissent l'univers et les astres, de produire le plus petit de ces mêmes effets que, dans l'art, la pensée de l'homme produit comme en se jouant?

LIVRE CINQUIÈME.

Le beau de l'art comparé au beau de la nature se présente à nous comme autre, indépendant, supérieur.

CHAPITRE PREMIER.

Où l'auteur, couché sur l'herbe, songe qu'il y a deux façons de penser, et une troisième.

Nous avons défini, dans le livre précédent, le rôle que joue l'imitation dans les arts d'imitation; que ferons-nous dans celui-ci? Je ne sais. A mesure qu'on s'élève de degrés en degrés jusqu'aux hauteurs d'un sujet, l'horizon s'étend,

plus d'objets apparaissent, et l'on sait moins lequel choisir. L'on trouve aussi que c'est dommage d'abandonner l'ensemble pour s'attacher à quelque partie, et bien plutôt l'on s'étend paresseusement sur cette cime solitaire, pour de là promener son regard sur la contrée.

Il y a deux manières de penser : l'une, diligente, méthodique, qui s'adonne à remplir la tâche qu'elle s'est imposée ; l'autre, capricieuse, point hâtive, et qui se soucie moins encore de prouver que de connaître; l'une, où il s'agit d'arriver, à heure fixe et par un chemin tracé d'avance, au terme proposé ; l'autre, où il s'agit de s'aventurer dans la contrée, au risque de n'atteindre au gîte ni ce soir-là, ni le suivant. Alors on couche à la belle étoile.

Dans la recherche de la vérité, ces deux façons de penser constituent deux méthodes essentiellement différentes. Laquelle est la meilleure? C'est à savoir. Bossuet se choisit la première. Montaigne ne voulut que de la seconde. Le premier, après avoir fourni une course rapide et brillante, s'en vient coucher au gîte de la vérité catholique ; le second, aventureux pèlerin, après avoir cheminé de vallons en vallons, tantôt s'orientant, tantôt perdant sa route, toujours regardant curieusement à toutes choses sans s'enchaîner à aucune, fait un long et attrayant voyage. Mais il meurt en chemin, et l'on ne sait

pas seulement bien vers quel gîte il tendait, ni s'il tendait vers un gîte.

L'on peut aussi tenter de concilier ces deux méthodes; c'est ce qu'essaient de faire ces génies puissants et d'une sincérité sublime que le doute obsède à toute heure, tandis que la vérité ne les satisfait qu'autant qu'elle se présente à leur esprit, comme la lune à leur regard, pleine, resplendissante, sans échancrure et sans tache. Ainsi fit Pascal. Comme Bossuet, Pascal savait par la foi où est la vérité; mais, non content comme lui d'y avoir trouvé un magnifique abri, il voulut, avant de s'y reposer, y être parvenu aussi par cette route où s'était engagé Montaigne. Le voici donc qui s'y lance; mais, brisé par l'effort, consumé par sa propre ardeur, il meurt à la peine. L'on sait le gîte où il tendait; l'on sait que lui seul, entre tous les mortels, a pu s'approcher assez pour en entrevoir les abords, et c'est un sujet d'éternelle tristesse, que ses forces se soient éteintes avant de l'y avoir porté.

CHAPITRE II.

Où l'auteur, continuant de songer, trouve que Cicéron persuade moins que Virgile.

De ces deux méthodes, l'une convient à l'éloquence, l'autre est propre, ce semble, à la poésie, et par ce point ces deux choses si voisines diffèrent. En effet, l'orateur établit la vérité bien plutôt qu'il ne la recherche; n'est-ce point par là que tout orateur est suspect un peu, et Bossuet aussi. Le poète n'établit ni ne recherche la vérité, mais il la chante; elle retentit en lui et il en est l'écho; n'est-ce point par là, bien plus qu'à cause de la musique de son langage, que de siècle en siècle et en tous lieux, sans y tendre, il persuade. C'est un grand musicien que Cicéron, et qui donc se livrerait à Cicéron comme il fait à Virgile?

Il y a une rhétorique pour l'orateur, on le dit du moins, parce que, tendant toujours à un

terme proposé, il y a lieu de lui indiquer à l'avance la route qu'il doit suivre, les précautions à prendre, le bagage qu'il doit emporter et celui qu'il fera bien de laisser au logis. Malheureusement cette route, une fois ouverte à l'orateur, n'est point fermée au sophiste, à peu près comme ces grands chemins qui portent à la ville l'escroc aussi volontiers que l'honnête campagnard.

Mais il n'y a pas de poétique pour le poète, parce que, n'étant que l'écho de la vérité, il n'y a lieu de lui indiquer ni de quel côté elle lui viendra, ni de quelle façon il doit en répercuter la voix. Au sein des montagnes, l'écho répète les roulements du tonnerre : voilà la poésie. La tempête finie, vient une grêle mortelle qui, contrefaisant les grondements de la foudre, dit : On s'y prend ainsi, voilà la poétique.

Aussi est-il à peu près convenu aujourd'hui que toutes les poétiques, en tant que faites pour enseigner au poète son métier, sont admirablement inutiles; mais deux sont en outre d'admirables poèmes.

CHAPITRE III.

Même sujet.

Mais y a-t-il une poétique pour le peintre? C'est selon. Oui, si le peintre n'est pas un poète; oui, si l'art et l'imitation sont une seule et même chose, car les procédés au moyen desquels on atteint à l'exacte représentation des objets naturels se peuvent enseigner. Mais si l'art est autre chose que l'imitation, s'il est dans son essence sentiment, pensée affranchie, si ses attributs sont bien liberté, puissance, infini, qui donc pourra en fixer les règles ou seulement les limites? On tente de le faire, à la vérité, et l'on paraît y réussir pour un temps, pour des siècles quelquefois, mais qu'est-ce à dire, sinon que, pour un temps, pour des siècles quelquefois, sans le contenir, on l'enchaîne; sinon que, lorsque la pensée de l'homme dont il émane est devenue stérile, plutôt que de périr, l'art re-

brousse dans son passé, pour s'y chercher des modèles qu'il contrefait, et que, ne pouvant plus créer, il s'imite lui-même? Notre statuaire fait-elle autre chose, qui est grecque encore à cette heure; notre architecture, qui est grecque aussi, ou gothique; ou tout au monde plutôt qu'actuelle, moderne, française, anglaise ou bavaroise?

CHAPITRE IV.

D'une chose étrange et d'un progrès stérile.

Chose étrange, que les poétiques, si elles sont inutiles, aient duré si longtemps, plus longtemps que la plupart des religions! Où sont Isis, Osiris, et le dieu Foth ou Feuth? Où sont Jupiter, Mercure et la charmante Hébé? Et pourtant hier encore le culte d'Aristote survivait depuis plus de mille ans à ces cultes détruits; encore hier, l'homme de Stagyre avait autant de

temples et bien plus de fidèles que n'en eut jamais le puissant fils de Saturne.

Aujourd'hui il n'en a plus, et la foule danse sur ses autels brisés; mais la foule est toujours la foule, qui ne se passe pas d'autels et qui ne manque jamais de prêtres. Shakspeare est dieu, dit-elle, et Hugo est son prophète. Et c'est vrai que les préfaces de M. Hugo ressemblent à des chapitres du Coran bien plus qu'à des préfaces.

Par malheur pour les lettres, et pour les beaux-arts aussi, il ne suffit point qu'on leur retire le joug des poétiques pour qu'ils se portent en avant et qu'ils découvrent de nouveaux domaines. Bien plutôt comme des esclaves émancipés, ils se font de leur liberté licence et dévergondage, jusqu'à ce que, de détresse et d'épuisement, ils viennent d'eux-mêmes se replacer sous un joug usé, ou sous un autre qui ne l'est pas moins. Ç'a été une des grandes mystifications de notre temps que d'avoir persuadé aux gens que, les poétiques ôtées, la poésie reviendrait, que Boileau mis de côté, nous verrions des merveilles. Au lieu de merveilles, point de Shakspeare, et la poésie si peu revenue que l'on est à s'enquérir de ses nouvelles comme on fait d'une amie absente.

Ainsi le réel progrès qu'aura fait la critique de notre époque, ce sera d'avoir reconnu que là où la poésie ne fleurit pas, les poétiques ne

sont pas la cause de ce malheur, et que là où elle fleurit, les poétiques ne sont pas la cause de ce bienfait. Mais à ce progrès-là, la poésie, que gagne-t-elle?

CHAPITRE V.

De l'ancien cuisinier français et de ce qu'il advient quand on suprime les recettes.

Ces poétiques, pourtant, elles avaient du bon. Vous teniez la recette du ragoût. Vous saviez comment l'on s'y prend pour accommoder l'ode et pour la servir à point, glacée, mais mousseuse. Vous saviez par le menu comment s'apprête l'épopée, de quels ingrédients se fait la sauce tragique. Merveilleux, caractères, passions, style aussi, tout vous était fourni par les experts, et de chaque cornet étiqueté vous n'aviez plus qu'à tirer vos fines épices.

La critique, belle dame et bien élevée, goûtait à votre plat du bout de la langue. S'il était

bon, elle complimentait votre génie; s'il était insipide ou nauséabond, elle s'en prenait à votre manière d'accommoder. On ne disait point aux épiques : Taisez-vous, ennuyeux; ni aux tragiques : Finissez, rhéteurs; mais on leur disait : Persévérez, braves gens; seulement, reprenez votre recette.

Il est vrai qu'on le disait aussi aux hommes de génie. L'Académie, au nom des *mœurs* (il y a, sur les *mœurs dramatiques*, un règlement de police qui date d'Aristote), s'en vient dire à Pierre Corneille que sa Chimène est, *contre la bienséance de son sexe, amante trop sensible et fille trop dénaturée, et qu'elle est au moins scandaleuse, si elle n'est pas dépravée.* Voilà, il faut en convenir, qui est crûment dit. Heureusement La Harpe a l'idée de compulser à son tour ce règlement. Du premier coup il y trouve *qu'il n'est point nécessaire que les mœurs soient rigoureusement bonnes.* Que c'est heureux, non pas pour Chimène, mais pour Corneille !

Corneille, admonesté, rapprit sa recette et ne fit plus de Cid. Ceci est à déplorer. Mais encore vaut-il mieux peut-être voir les forts eux-mêmes s'assujettir, que si la multitude des médiocres allait s'émanciper et courir sans règle. On y perd quelques beautés, mais on s'épargne mille laideurs. On ne voit pas le puissant coursier, libre de frein et de harnais, bondir magnifiquement

dans la plaine; mais l'on ne voit pas non plus mille cavales débiles s'y ruer en buttant, ou souffrantes et dévorées, s'y vautrer avec rage et fouler l'herbe tendre sous leurs reins écorchés.

CHAPITRE VI.

Où l'on regrette les neuf sœurs et, à défaut, le père Bossu.

Là où tout un peuple croit aux neuf sœurs et se les figure belles et vierges, errantes sous de solitaires ombrages, ou assises au bord des claires fontaines, la poésie est un culte, et à des déesses si pures l'on n'offre qu'un encens pur aussi.

Là où tout un peuple ignore les neuf sœurs, et où seulement quelques lettrés qui n'y ont plus foi s'imposent, sous le nom de poétique, le joug des traditions, la poésie n'est plus qu'un art; mais, parmi les règles de cet art, le goût a les siennes; le décent, le bon, l'honnête les ont aussi.

Là où l'art lui-même, comme un vieux temple, vient à crouler sous le poids des siècles et sous l'assaut des infidèles, alors disparaît jusqu'à ce semblant de culte dont un rituel consacré réglait les pratiques et écartait la licence. La poésie n'est plus que le discordant vacarme de la foule accourue pour danser sur ces décombres : des cris, des hurlements, des blasphèmes, quelques voix plaintives, des bruits étranges. On la proclame affranchie quand elle n'est que déréglée, renouvelée quand elle n'est que bizarre, et jusqu'à ces contorsions sauvages passent pour une neuve sublimité.

Triste condition alors pour plusieurs : ils regrettent ces poétiques, dont pourtant ils ne veulent plus.

CHAPITRE VII.

D'un conte bleu.

Et, au fond, Dante, Shakspeare, ces génies dont on nous disait qu'ils furent grands parce qu'ils furent affranchis et libres, est-il bien vrai qu'ils se passèrent de poétique, qu'ils ne connurent ni joug, ni règles, ni entraves? Je ne crois pas.

Lisez-les. Partout ils s'assujettissent aux règles de l'école et à tout ce qu'ils peuvent découvrir des poétiques antérieures; partout ils imitent des anciens ce qu'ils en connaissent, et s'en vont au-devant des leçons que veut bien leur donner cette noble antiquité dont le culte remplace pour eux le culte des neuf sœurs. A la vérité, c'est moins une obéissance passive ou contrainte que ce n'est un servage libre, respectueux, passionné; l'on dirait des amants, et non pas des doctes.

Lisez cet étrange poème de *Lucrèce*, rempli de taches et de raretés, où Shakspeare, s'inspi-

rant de la fable romaine, déploie avec tant d'habileté toutes les beautés du faux goût scolastique; voyez-y sa rapide imagination s'attarder volontairement dans les détours calculés d'un style tout embarrassé d'ornements factices et de savante enflure. Lisez ses drames, et voyez aussi en cent rencontres une tradition bien ou mal comprise, qui tantôt enflamme sa verve, tantôt la règle, tantôt l'égare en de pédantesques subtilités.

Dante, pour obéir à une règle absurde, s'apprête à chanter en latin les trois royaumes :

> Ultima regna canam, fluido contermina mundo
> Spiritibus quæ lata patent....

Puis il renonce à ce projet, mais bien contre son gré. Écoutez plutôt :

« Un jour un pèlerin était entré dans le monastère de Corvo, et se tenait en silence devant les religieux. Un d'eux lui demanda ce qu'il voulait et ce qu'il était venu chercher; l'étranger, sans répondre, contemplait les arcades et les colonnes du cloître. Le religieux lui demanda de nouveau ce qu'il cherchait; alors il tourna lentement la tête, et, regardant le religieux et ses frères, il répondit : La paix. Frappé de ce langage, le religieux le prit à l'écart, et comprit à quelques mots que c'était le Dante; et, comme

il en était tout ému, le Dante, tirant un livre de son sein, le lui donna gracieusement et dit : Frère, voici une partie de mon ouvrage que peut-être vous ne connaissez pas; je vous laisse ce souvenir.

« Je pris ce livre (c'est le religieux qui parle), et après l'avoir serré contre mon cœur, j'y attachai mes regards en sa présence avec un grand amour. Mais en reconnaissant le langage vulgaire, je ne pus cacher un étonnement dont il me demanda la cause. Je répondis que j'étais surpris qu'il eût chanté dans cette langue, parce qu'il me paraissait chose difficile, ou plutôt incroyable, que de si profondes pensées pussent être reproduites à l'aide des mots dont le vulgaire fait usage, et qu'il ne me paraissait pas convenir à une science si haute et si digne d'être ainsi vêtue à la mode du petit peuple. Et lui : Vous avez raison, et moi-même j'ai partagé votre façon de penser. Et alors que les semences de cet ouvrage, peut-être jetées par le ciel, commencèrent à germer dans mon sein, je choisis le plus noble langage; et j'y fis même quelques essais. Mais quand je considérai la condition du siècle présent, que je vis les chants des illustres poètes presque tenus pour rien, et les nobles personnages pour le service desquels on écrivait ces choses, abandonnant (ô douleur!) la culture des arts libéraux aux plébéiens, je jetai

alors cette faible lyre dont je m'étais d'abord chargé, et j'en accordai une autre plus appropriée à l'oreille des modernes ; car le pain qui est dur convient mal à la bouche des nouveau-nés. Cela dit, il ajouta beaucoup de choses pleines d'une passion sublime[1]. »

Ce même Dante, dans la composition de son poème, examine le *sujet*, s'enquiert de l'*agent*, de la *forme*, du *but*, de la *leçon philosophique*, du *titre*. Il pratique cela gauchement, à la vérité, bizarrement, mais bien plus servilement encore que Ronsard, faisant, à cause de l'Iliade, une *Franciade*, ou que l'académicien Thomas, faisant, à cause de l'Énéide, une *Pétréide*. Il ne se contente pas d'un joug, il s'en donne dix ; mais qu'est-ce pour sa force ? Thomas rampe, et il vole.

Tels sont ces poètes, dont certains ont voulu nous faire accroire qu'ils chantaient affranchis et

[1] J'extrais textuellement ce récit d'une simplicité si neuve du cours de M. Villemain, qui lui-même l'a extrait du *Globe* (27 janvier 1830). « Que de charme dans cette rencontre du Dante et de ce religieux ! quelle jeune et naïve austérité respire ce gracieux entretien ! et, sous ces erreurs qui tiennent au temps, quel attachant et rare mélange de foi, de passion et de mélancolie ! En lisant ces lignes, ne semble-t-il pas, comme si du sein d'un monde éclairé au gaz et chauffé au coke, l'on entrevoyait, par une fortuite trouée, loin, bien loin, un autre monde frais et fleuri que dorent et vivifient les rayons d'un soleil de printemps, un monde où la poésie est restée et d'où elle ne reviendra plus ? »

libres. Approchez : vous les voyez, au contraire, qui courbent sous le joug un front respectueux ; et c'est tout chargés d'entraves que, puissants et ramassés, ils tirent le soc et creusent leur sillon.

Ainsi donc, petits Dantes, petits Shakspeares, ce n'est pas d'être affranchis et libres qui importe ; et s'il pouvait vous convenir de vous en assurer, vous auriez bientôt reconnu que, dans tous les temps où l'art a fleuri, il était sous un double joug, celui d'une pensée et celui d'une poétique. C'est quand l'art se dissout qu'il s'affranchit à la fois d'une pensée qui le fuit et d'une poétique qui le gêne.

CHAPITRE VIII.

De la méthode d'Aristote, et comment c'est la foi qui sauve.

Quoi qu'il en soit, si selon les temps les poétiques ont du bon, en tout temps aussi elles ont la prétention d'avoir résolu, au moins pratiquement, un grand et difficile problème, celui du beau. Elles classent les genres, c'est leur premier soin; après quoi dans chaque genre elles disent de quoi dépend ce beau, comment on l'obtient, par quoi on le manque, c'est dire implicitement en quoi il consiste.

Ce beau, les poétiques le tirent invariablement de l'observation des chefs-d'œuvre antérieurs pris pour types et présentés pour modèles. C'est la méthode d'Aristote perpétuée d'école en école, et qui n'est pas près de tomber en désuétude, parce qu'il est plus naturel à l'esprit humain de se proposer des types, qu'il n'est à sa portée de remonter à des principes.

D'ailleurs, de même que, dans les religions, il paraît nécessaire que chaque secte, que chaque homme, pour tendre au ciel, s'imagine posséder la vraie foi ; de même, dans l'art, il semble inévitable que chaque école, que chaque artiste, s'imagine posséder les vraies et uniques conditions du beau; ou bien cette école, cet artiste manqueraient de foi pour y tendre, d'essor pour s'en approcher. En ces choses l'illusion est utile, elle est aimable aussi, et l'artiste qui n'est pas sous le charme de quelque erreur pareille n'est qu'un artiste manqué. Meilleur philosophe, peut-être, il est surtout poète moins bon; plus habile à plaire ou à vendre, il est bien moins opiniâtre dans son effort, bien moins naïf dans son style, bien moins attachant dans son succès que souvent l'autre, méconnu du public, raillé du journaliste, et martyr délaissé de sa foi.

Cette foi, elle n'est pas le génie, mais elle s'en distingue à peine. C'est bien parce qu'il s'imagine qu'il va posséder tout entier le mystérieux trésor du beau, que l'artiste, poursuivant sans relâche son incessante recherche, parvient à en obtenir une obole.

Ceci rappelle la fable de ces trois fils qui labourent le champ où leur père mourant a dit qu'était le trésor. Ils manquent le trésor, mais ils obtiennent les récoltes.

CHAPITRE IX.

Même sujet.

Avec cette méthode d'Aristote on constate bien, là où ils sont, quelques traits épars de beauté; mais c'est tout, et c'est peu. Le problème demeure intact. En effet voici venir, apportés par le flot des siècles, des chefs-d'œuvre qui sont chefs-d'œuvre en ceci seulement qu'ils ne rentrent dans aucune des conditions de beau prévues et formulées par les poétiques. Bien plus, voici qu'on découvre que de poétiques contraires ou opposées ont procédé des chefs-d'œuvre qui, tout dissemblables de fond et de forme, se trouvent être néanmoins égaux en beauté. Alors la plupart sont portés à croire que le beau n'avait été saisi, mis dans le temple, dressé sur l'autel, ni par Aristote, ni par Longin, ni par La Harpe, ni par Batteux. Ils se détournent de l'idole, et ils cherchent le dieu.

C'est dans ce temps-là que chaque poète propose le sien, celui-ci dans un feuilleton, celui-là dans une préface. Mais c'est la méthode d'Aristote retournée : ce dieu, il se l'est fait à son image. Il donne bien pour l'ode, pour le drame, les conditions du beau, mais c'est d'après son drame et au profit de son drame, d'après son ode et au profit de son ode. Il n'y a là rien à prendre; voyons un peu ce que disent les philosophes.

CHAPITRE X.

Du problème du beau.

Les philosophes, usant de méthodes supérieures et diverses, ont recherché, ont découvert bien des fois le principe du beau, et cependant il est encore à trouver; si toutefois il est trouvable, c'est-à-dire fini et compréhensible, au lieu d'être infini de sa nature et par conséquent insaisissable à notre intelligence et à nos formules.

Cette chose qui dans la nature, dans les lettres, dans les arts, produit sur notre âme une impression de plaisir qui varie de degré et non pas de nature, cette chose, qu'est-ce? Voilà le problème. Et quand il est certain qu'elle se manifeste à nous par un nombre infini de rayons éclatants et visibles, est-il certain également que nous puissions jamais, des mille et mille extrémités de ces rayons, remonter jusqu'au centre unique dont ils émanent? Je ne sais, mais de ceux qui jusqu'ici ont tenté cette recherche, la plupart ont pris un rayon pour tout le faisceau, d'autres une partie du faisceau pour le centre lui-même, et toujours le principe unique qui rallie à lui toutes les manifestations particulières du beau est demeuré en dehors de leurs atteintes. Les Allemands surtout ont inventé dans tel système donné, et au moyen d'une métaphysique aussi hardie qu'ingénieuse, des façons d'expliquer le principe du beau. Mais ce sont là des tours de force et non pas des trouvailles. Aussi, de ces systèmes, tel prévaut, aucun ne satisfait.

CHAPITRE XI.

Par quels motifs l'auteur croit que ce problème est insoluble.

Voulons-nous à notre tour nous essayer à résoudre ce problème. Nous ne sommes ni assez philosophe, ni assez allemand pour cela; d'ailleurs, notre sentiment, c'est qu'il est insoluble.

En effet, si nous considérons le beau dans les ouvrages du Créateur, dans la nature, il est évidemment hors de notre portée d'en reconnaître les innombrables manifestations, en telle sorte que nous manquerons toujours de la plus grande partie des données qui sont nécessaires à la solution du problème. Et quand déjà nous sommes embarrassés de ramener à un principe commun le très-petit nombre des manifestations du beau que nous avons remarquées, comment y parviendrions-nous si elles étaient plus nombreuses mille fois, si par aventure elles étaient infinies. L'infini ne se résout qu'en Dieu; or, notre

prière peut bien monter jusqu'à lui, mais non pas notre regard.

Que si maintenant nous considérons le beau dans l'art, c'est-à-dire dans les ouvrages de l'homme, assurément il est à notre portée d'envisager dans leur ensemble et dans leurs détails les œuvres de ce créateur-là. Toutefois, si, au premier abord, les données de ce difficile problème semblent ici se restreindre, dès le second abord, on s'aperçoit qu'elles se compliquent d'autant. En effet, tout ouvrage d'art contient deux éléments : l'un, c'est l'imitation, dont le type est essentiellement et uniquement fourni par la nature, il touche par ce côté-là à l'infini, ou tout au moins à l'innombrable; tandis que, à cause du second de ces éléments, la pensée humaine, il touche à un principe qui est certainement infini dans ses manifestations.

A défaut de preuves, tels sont nos motifs pour croire que jamais la main de l'homme ne lèvera le voile derrière lequel rayonne ce principe générateur du beau. Du reste, nous ne saurions nous en affliger; car, s'il est des choses où le mystère vaut mieux pour l'homme que la connaissance, ce doivent être celles où la poursuite est plus féconde pour lui que la possession.

CHAPITRE XII.

Du beau relatif.

Ce problème dont nous venons de parler, ils l'appellent, je crois, la recherche du beau absolu. Mais on peut ne s'occuper que des phénomènes ordinaires du beau de la nature et du beau de l'art envisagés dans l'action qu'ils exercent sur l'homme. C'est alors le beau relatif.

Ici encore tout est difficulté, et la première paraît être de savoir où ce beau réside. Sur ce point les philosophes ne sont d'accord entre eux qu'autant qu'ils sont d'accord sur tous les autres points en même temps, ce qui revient à dire qu'il y a autant d'opinions principales qu'il y a de systèmes principaux.

Les uns prétendent que le beau réside uniquement dans l'objet. Ce paysage a une beauté qui lui est propre, cette fleur aussi, et l'esprit selon les uns, l'organe selon les autres, reçoit

l'impression de cette beauté qui est dans l'objet. Ils établissent ceci sur des preuves que j'ai peu le loisir d'étudier, que je serais incapable de réfuter, et que j'entends ne point admettre. Ceci va sembler présomptueux; mais quoi? faire autrement, n'est-ce pas d'avance abdiquer sa raison, son bon sens, son expérience propre, au profit des subtils, des songes-creux, et de ceux-là aussi qui, dans ces difficiles matières, ne s'entendant pas eux-mêmes, sont de tous les plus impossibles à réfuter. Et vous-même, lecteur, vous croiriez-vous par hasard obligé d'admettre tout ce que vous vous trouveriez incapable de réfuter?

Les autres, les seconds, disent une chose drôle, concevable pourtant : ils disent que le beau n'est pas du tout dans l'objet, mais uniquement dans l'esprit. Et parmi eux quelques-uns, qui vont bien plus loin, disent une chose bien plus drôle encore : ils disent que, et le beau, et l'objet avec, n'existent nulle part ailleurs que dans l'esprit, qui lui-même n'existe que parce qu'il croit exister. C'est l'opinion de ces derniers, ou quelque chose d'approchant que Sganarelle réfute victorieusement dans la personne et sur le dos du philosophe Marphurius.

Les autres enfin, les troisièmes, disent que le beau réside en partie dans l'objet, en partie dans l'esprit, de telle façon que, sans l'objet,

le beau n'existerait point pour l'esprit; tout comme, sans l'esprit, le beau n'étant point perçu, il serait dans l'objet comme s'il n'y était point, ce qui est une manière comme une autre de n'exister pas[1].

S'il fallait absolument me décider dès ici sur cette difficile question, je pencherais à me ranger du côté de ces troisièmes, et ceci uniquement parce que leur thèse ne m'enlèverait ni l'esprit dont je suis habitué à faire usage, ni l'univers auquel j'ai été accoutumé à croire.

[1] C'est en particulier l'opinion de Kant. Kant, avant d'aborder l'analyse du beau, pose ses principes et parmi eux celui que la qualité *esthétique* d'une chose est toute *subjective*, c'est-à-dire que cette chose n'est pas réellement belle dans sa nature propre, mais qu'elle nous apparaît belle en vertu des lois de notre esprit. La noble et grande conséquence qui découle de ce principe ainsi posé, c'est que le beau, et l'impression du beau, et les lois du beau ont un caractère d'universalité et d'immuabilité fondé sur la conformité elle-même des intelligences humaines. Mais l'écueil du principe ainsi posé, c'est d'exposer à nier la réalité quand on la voit réduite ainsi à des apparences; c'est de préparer la voie à l'idéalisme en portant à nier la réalité matérielle pour ne reconnaître que la réalité intellectuelle.

CHAPITRE XIII.

Où l'auteur s'accommode de raisons pitoyables.

Et puis, sérieusement, n'est-il pas infiniment désagréable de ne voir dans son propre esprit qu'un passif miroir dont, ou la fleur, ou le firmament, ou un beau visage, en voulant bien s'y réfléchir un instant, chatouillent agréablement la surface ? Aux brutes seules convient cette brute matérialité; pourquoi leur en envier le privilége ?

D'autre part, n'est-ce pas une idée ingratement sotte, que de se figurer que cette fleur si fraîche ou si éclatante, si svelte ou si tendrement penchée, n'est pour rien dans le plaisir que nous trouvons à la contempler; et que Dieu en la créant n'y a pas imprimé quelque sceau de grâce et de beauté? N'est-ce pas surtout une idée à rendre fou que de considérer son propre esprit comme un miroir où se réfléchissent une

infinité d'objets qui n'existent pas le moins du monde.

Où diable mon esprit prend-il ces gentillesses ?

Et si rien n'existe en dehors de lui, à quoi sert donc qu'il existe lui-même ? En vérité, ceci rappelle :

Cette ombre d'un palefrenier
Qui de l'ombre d'une brosse
Frottait l'ombre d'un carrosse.

Et comme les puérilités engendrent les puérilités, n'est-on pas amené à faire cette réflexion que, pour le Créateur lui-même, il était bien plus simple de créer les objets en nature une fois pour toutes, que d'en créer à chaque instant de la durée, et pour chaque esprit d'homme ou de bête, l'apparence complète et incessamment changeante ? Sans compter que cette sorte de perpétuelle comédie imputée à la Divinité répugne à la fois à l'intelligence et au cœur, comme étant indigne à la fois et de sa puissance infinie et de son immortelle droiture.

Ce sont là des raisons de sentiment, c'est-à-dire des raisons, philosophiquement parlant, pitoyables. Nous le reconnaissons, mais sans que ce soit pour nous un motif de les rejeter. Il nous semble en effet y reconnaître cette sourde voix

du sens intime qui est pour l'intelligence de l'homme ce qu'est pour sa raison la conscience, un guide que Dieu lui a donné, non pas précisément pour qu'il la conduisît sur les cimes de la connaissance, mais seulement pour qu'il la maintînt dans les abords de la vérité. Sitôt qu'elle s'en sépare, la voilà bien qui va plus vite, plus loin, plus haut, mais au risque, si ce n'est à la condition de s'égarer.

Ou bien, pourquoi, je le demande, y a-t-il sur les plus hautes questions philosophiques, Dieu, l'homme, l'univers, infiniment plus d'accord entre le commun des hommes de tous les temps et de tous les pays, qu'il n'y en a jamais eu, et qu'il ne saurait y en avoir jamais entre les philosophes d'une même époque, d'un même pays, ou encore d'une même secte? Et quand Dieu n'a pas permis que ces quelques-uns pussent être jamais d'accord, il aurait donc voulu que l'accord universel et permanent du reste entier de la race humaine reposât sur une éternelle erreur? Si vous osez croire cela, n'est-ce point un peu signe que vous avez été plus loin, plus vite, plus haut que la foule, mais à la condition que vous savez.

CHAPITRE XIV.

De deux méthodes, et d'une troisième qui mène perdre.

Au fait, du moment qu'il s'agit des trois hautes questions que je viens d'indiquer, il n'est que trois méthodes pour les résoudre : Le sens intime, le dogme, la métaphysique.

Les deux premières, non-seulement s'accordent toujours entre elles, mais elles se complètent et se confirment mutuellement, le sens intime étant comme une instinctive révélation, dont le dogme est la claire formule. A la vérité, ces deux méthodes sont d'une simplicité telle que les appeler méthodes, c'est s'exposer presque à faire sourire. Mais cette simplicité même, qui leur ôte d'ordinaire la confiance des esprits forts ou des esprits subtils, semble à d'autres esprits ou moins forts, ou moins subtils, le signe et comme le gage de leur supériorité. En effet, ils comprennent à merveille que des notions qui im-

portent également à tous n'aient pas été, à cause de la difficulté d'y parvenir, mises à la portée de quelques-uns seulement.

L'autre méthode, c'est la métaphysique. Ce ciron que vous voyez là sur le bord de l'assiette, il recherche la raison des choses et le secret du grand tout. Portant sur ce qui l'entoure un regard scrutateur et profond, il se défie des apparences, il abstrait les qualités, il pénètre jusqu'à la substance ; puis, avec son esprit pris pour lunette, contemplant son esprit pris pour objet, il classe, il unit, il disjoint, il étiquette ses facultés, il analyse sa sensation, le voilà qui touche aux principes, qui les saisit, qui les pose.... Le reste n'est plus qu'une triomphante promenade de conséquences en conséquences. Dieu demeure, ou Dieu est retranché! L'univers existe, ou il n'existe pas. Il y a deux substances, ou il n'y en a qu'une, et nous cheminons vers une vie future, ou nous cheminons vers un néant ténébreux.... Et notez ceci, je vous prie. Tantôt chrétien et convaincu déjà, celui qui pratique cette méthode n'a voulu que la faire servir à la démonstration des croyances qu'il tenait de l'Évangile et de la raison, et la métaphysique lui a fourni pour ceci des preuves admirables. Tantôt incrédule ou impie, il s'est proposé tout justement de briser ces croyances et de les faire rentrer dans la poussière de l'erreur, et la méta-

physique lui a fourni pour cela d'admirables preuves. Tantôt il n'a prétendu qu'à détruire, au profit du sien propre, tous les systèmes en vogue, et la métaphysique, soyez-en sûr, et la métaphysique seule vous en fournirait immanquablement les moyens.

Aussi qu'est-il advenu ? Voici tantôt trois mille ans que les hypothèses fourmillent, que les oppositions éclatent, que les systèmes pullulent sans qu'il en soit résulté, à cette heure encore, ni un principe certain, ni un progrès acquis, ni une vérité démontrée.

Si ce n'est celle-ci pourtant, c'est que la métaphysique envisagée, non point comme science, mais seulement comme méthode pour résoudre les trois questions que je viens de dire, semble être une méthode radicalement impuissante à les trancher et presque autant à les éclaircir.

CHAPITRE XV.

Même sujet.

Encore un mot. Considérez, je vous prie, les métaphysiciens eux-mêmes. Lesquels prennent au sérieux leurs systèmes ? j'entends lesquels s'en font leur religion, et comme l'abri réel et tutélaire de leur destinée ? A la vérité, ils les échafaudent, ces systèmes; à la vérité encore, ils les défendent envers et contre tous ; mais qu'est-ce à dire ? Les enfants aussi bâtissent des châteaux de cartes, et ils les défendent, et ils pleurent si on les renverse; mais s'y logent-ils ?

Le mal, c'est que, quand on a pratiqué cette méthode, on n'est guère en train de revenir aux deux autres. L'esprit, qui s'est accoutumé à une escrime savante et compliquée, dédaigne ou ne goûte plus le jeu simple et ordinaire de ses forces. Il est comme ces gens qu'une marche aventureuse et forcée passionne, qu'une promenade ennuie.

Aussi la situation des métaphysiciens est-elle communément singulière sur les questions mêmes qu'ils ont tranchées; ils n'ont précisément ni la foi des croyants, ni la négation des incrédules, ni la certitude des physiciens, ni le doute équilibré des penseurs, et ils offrent le spectacle presque drôle de gens qui ont des démonstrations en quantité, et de conviction pas une.

Il n'en est pas moins vrai que la métaphysique, mais privée, modeste, et qui se sait de tout point faillible, est à tous les degrés un attrayant sujet vers lequel seul avec soi-même, ou dans l'intime entretien d'un ami, l'on est incessamment ramené; un insondable et mystérieux abîme au bord duquel l'âme s'en vient, à ses heures, chercher le charme de l'ébranlement, le trouble de la sublimité et les vertiges de la profondeur.

CHAPITRE XVI.

Où l'auteur se repent de ce qu'il vient de dire.

Je me doute pourtant qu'il y a une métaphysique, comme il y a une psychologie, une logique, une morale, et j'ai même quelque soupçon qu'à toutes ces choses la métaphysique s'y mêle au moins comme science des principes; mais il y a aussi une métaphysique purement spéculative, se portant de déductions en déductions, bien en avant et par delà de tout ce qui est accessible à l'expérience ou à la raison, pour tantôt défendre officieusement, tantôt attaquer insolemment Dieu, l'univers, l'âme, et c'est celle-là dont j'ai osé médire.

CHAPITRE XVII.

Du beau de la nature.

Mais c'est du beau que nous parlions, du beau relatif, c'est-à-dire des phénomènes ordinaires du beau de la nature, et du beau de l'art envisagés dans l'action qu'ils exercent sur l'homme. Isolons d'abord ce beau de la nature, et arrêtons-nous y un moment.

Je suis sur une cime, l'on s'en souvient. De cet endroit le beau me frappe de partout. Il apparaît dans les formes et dans les couleurs; il éclate dans la grâce délicate des plantes et dans la robuste élégance des grands arbres; il jaillit de l'azur du lac et des splendeurs du firmament. Mais quoi! n'est-il point encore dans l'onduleux mouvement de ces coteaux qui fuient, dans la vaporeuse transparence de ces nues qui flottent? ne résulte-t-il pas aussi du paisible, de l'agreste, de l'aimable, qui, à l'aspect de ces objets, viennent visiter mon âme doucement charmée?

Mais durant que, couché sur l'herbe, je promène mon regard sur les campagnes, voici que les champs pâlissent insensiblement, une terne lumière a remplacé le vif éclat des prairies, et une haleine froide ride les flots assombris. Que tout est morne ! et, au lieu de ces riantes clartés de tout à l'heure, quel deuil ingrat et lugubre ! Cependant au ciel tout s'ébranle, tout s'agite, et de tous les points de l'horizon, les nuées, comme des escadrons innombrables, envahissent les plages de l'air, se mêlent, se choquent, s'embrasent : le tonnerre gronde, la foudre éclate.... et du sein des orages je ne sais quels traits de beauté viennent m'apporter le tressaillement du plaisir jusque sous cette voûte de rocher où j'ai trouvé un abri.

La tempête passe au-dessus de ma tête, et court porter ses coups sur ces lointaines montagnes, dont les cimes altières semblaient tout à l'heure défier ses fureurs. Mais l'ondée a rafraîchi les campagnes qui brillent d'une neuve splendeur, et la nature entière, comme aux premiers jours du monde, semble sourire de bonheur et de sérénité. Que le lac est frais ! et que sont charmantes à voir ces gouttelettes qui, suspendues aux feuilles, aux herbages, scintillent de toutes parts ! Le soir va les surprendre et l'aurore de demain éclairera de ses pâles lueurs une double rosée. A ces spectacles aussi renaît le

doux tressaillement, et je n'y sais trouver d'autre cause sinon que tout cela m'apparaît, non pas comme utile, non pas comme heureux, ou surprenant, mais comme éternellement beau.

L'herbe est mouillée, je vais là-bas m'asseoir sur ces rocs éboulés. De cette place je vois sur le penchant du mont une vieille tour mutilée à sa cime, minée à sa base : l'on dirait qu'elle se maintient debout par l'effort du lierre qui l'étreint de ses mille bras. Autour sont des décombres amoncelés, un désordre d'antiques pierres et de jeunes fleurs, de dalles enfouies et d'arbustes verdissants ; dans cet angle abrité la muraille est noircie : c'est l'âtre des bergers. En venant ce matin j'ai à peine remarqué cette tour, mais à présent, qu'empourprée à son sommet des derniers feux du couchant, elle plonge sa base dans l'ombre limpide du soir, mon regard s'y dirige, ma pensée s'y attache, et, comme soulevé par le beau qui s'en émane, un flot de plaisir vient remuer mon âme.

Je n'étais pas seul : une jeune enfant se présente qui sort de derrière ces décombres. Indolemment posée à côté de sa chèvre qui broute, les traits de son visage hâlé se découpent harmonieusement sur la croissante obscurité des cieux, et, tandis que ses cheveux d'or flottent au gré de la brise, de dessous ses cils fauves elle porte sur moi un regard timide. Guide-moi, lui dis-je,

jusque vers le chemin. Elle me précède alors, et nous marchons en silence, tantôt à la lueur douteuse du crépuscule, tantôt perdus dans l'obscurité des taillis. Cependant les fraîcheurs de la nuit circulent dans le vallon, et, à mesure que l'ombre étend plus au loin ses mystérieuses noirceurs, le firmament brille de feux plus vifs et de clartés plus innombrables. A ce spectacle encore, l'admiration remplit mon âme, et j'adore le Créateur dans l'auguste magnificence de ses œuvres!

CHAPITRE XVIII.

Le beau est une fleur qu'il faut étudier sur pied.

C'est là le beau de la nature entrevu à peine dans un coin seulement, et déjà que d'éléments divers! Les uns qui tiennent aux objets, les autres qui procèdent de moi-même; les uns qui sont la source même de mon plaisir, les autres qui n'en sont que l'occasion; les uns qui ré-

jouissent mes organes seulement, les autres qui, pénétrant bien au delà, vont s'y transformer en impression sentie, en émotion, en pensée ! Il y a là, non pas dix phénomènes, mais cent, mais mille, et les ramener à un seul principe me semble à peine plus facile que de ramener à un seul principe les phénomènes de l'esprit et ceux de la matière. Et n'est-ce point quand on y tâche que, pour surmonter la difficulté, l'un est conduit à nier le beau dans l'objet, l'autre à nier le beau dans l'esprit, se faisant ainsi une unité factice qui ne facilite le système qu'en le faussant dans ses bases ?

Et puis, à quoi bon rattacher ces phénomènes à un principe, à deux principes ? Dans ce qui est fait si évidemment pour être goûté, senti, l'analyse conduit-elle à goûter mieux, le système à sentir davantage ? Il semble que ce soit précisément tout le contraire : aussi au moindre attouchement de la science, voyons-nous communément le beau se flétrir, se dénaturer et disparaître.

C'est que le beau n'est beau qu'en son lieu, sous sa forme propre, et tel qu'il apparaît à nos organes charmés ou à notre âme ravie. Mais lorsqu'on veut l'expliquer, il faut déjà le déplacer pour la commodité de l'analyse; il faut le retourner pour voir ce qui est derrière; il faut surtout le briser en éléments assez petits pour

que la loupe de notre esprit puisse les embrasser dans son champ mesquin. Après que le beau a subi toutes ces opérations, il n'est plus le beau. C'est l'histoire de ce chimiste qui veut connaître la nature du diamant : il s'en procure une parcelle, il la soumet à ses réactifs, et il trouve que le diamant, c'est du charbon. A la bonne heure, mais le charbon n'est plus du diamant.

CHAPITRE XIX.

Du beau de l'art.

Ce beau de la nature, nous venons de le considérer séparément, et il ne reste plus devant nous, que je sache, que le beau de l'art, celui-là justement sur lequel nous nous dirigeons depuis le commencement de ce livre. Par malheur il nous arrive ce qui doit arriver parfois à ces buses qui planent autour de nos cimes. De là-haut, elles croient fondre sur quelque agnelet; descendues, elles trouvent une grasse génisse.

La proie, certes, est de belle taille, trop belle : elles retournent planer.

Ainsi voudrions-nous oser faire, pour la même cause, et pour une autre encore. Planer au-dessus d'un sujet, sans s'y poser jamais, c'est en effet le charmant, l'aisé, le flatteur de la chose. Tandis que, là-haut, vous ne faites que battre des ailes et vous lancer d'espace en espace, de nuée en nuée, les gens s'arrêtent pour regarder, ils calculent l'élévation prodigieuse à laquelle vous êtes parvenu, et ils s'humilient en face de tant de sublimité.

Vous êtes-vous humilié, lecteur? Ce serait, vous le voyez, moins flatteur pour vous que pour moi.

CHAPITRE XX.

Où l'on apprend ce qu'est devenu l'âne.

Bien sûr, lecteur, après ce livre, où nous escaladons sans guide des hauteurs sans chemins, bien sûr, nous redescendrons vers la plaine pour nous y promener doucement autour des métairies, le long des bois, et aussi sous l'ombre de ces noyers qui cachent là-bas la rive du lac. Dès que vous serez un peu fatigué, un roc, l'herbe, quelque banc sous le porche d'une chaumière, nous seront un siége commode; et alors, assis en face de la campagne, nous deviserons paresseusement sur mille sujets menus et faciles.

Les moutons, je m'imagine, nous occuperont, et ces autres bêtes domestiques qui sont comme les seigneurs des prairies et les ornements du paysage. En voyant couchées sur le pré les vaches repues, et ce vif soleil qui dore leur panse fauve, nous nous repaîtrons à loisir de ce specta-

cle dont on ne se rassasie point; et, songeant alors à Potter, à Van-der-Weld, à Karl et Berghem, qui en ont exprimé le charme avec un sentiment si profond, nous serons pénétrés à la fois de je ne sais quelle tendresse pour ces bêtes rustiques, et d'une vive gratitude pour ces poètes aimables qui surent fixer sur la toile l'attrait des solitudes et le charme des troupeaux. Heureux moments, lecteur, je vous les promets, ainsi ne me quittez pas.

Nous regarderons de loin les taureaux combattre, et de près jouer les génisses. Savez-vous rien qui porte à l'âme de plus charmantes impressions d'innocence, d'inoffensive gaieté, de douceur folâtre, que les jeux de ces filles de l'étable, quand, heureuses et libres sur la croupe des monts, elles s'agacent, se poursuivent, semblent se fuir et ne peuvent se quitter. Ceci encore sera matière à nos entretiens pendant que, debout sur un tertre, le pâtre nous regardera dire.

Et mon âne? Nous le retrouverons, lecteur. — Demeuré là-bas vers ces saules qui bordent la rivière, les gras herbages d'alentour l'y ont retenu, et aussi, le long de l'eau, une sablonneuse arène où trois fois le jour il va s'ébattre après boire. Viennent les mouches alors! celles qu'il n'a pas écrasées sous ses reins; et, se laissant récréer par le soleil du soir, il écoute les feuilles bruire et les

flots sautiller parmi les graviers. De dessous les saules nous le regarderons faire, et, charmés par ses naïvetés, tranquilles de son calme, aises de son bonheur, nous nous assurerons que c'est à bon droit que l'art dans ses vastes domaines a réservé pour cet humble animal quelques bouts de prairies, et, à défaut, ces terrains pierreux où flotte solitaire la graine cotonneuse des chardons.

Nous visiterons ces coteaux couronnés d'arbustes et sillonnés d'agrestes clôtures, ces ravins stériles où croissent autour des pierres éboulées des touffes fleuries ; ces roches brûlées et caverneuses qui résonnent du cri des cigales ; et jusqu'à ces solitudes écartées où, sur des mares ceintes de roseaux, le nénuphar déploie au vent des eaux les blanches voiles de sa corolle. Tous ces objets, d'autres encore, humbles ou magnifiques, imposants ou gracieux, nous occuperont tour à tour, et, remarquant par quoi ils nous attirent, ou par quoi ils nous retiennent, à quelles causes l'art les rejette ou s'en accommode, nous acquerrons cette sorte de savoir qui est pour l'âme moins encore une richesse qu'un ornement, et moins un ornement qu'une provision de notions justes, usuelles et récréatives.

Ces promenades, lecteur, elles seront accompagnées de cette saine lassitude, sans laquelle on ne connaît ni la saveur du repos, ni la friande

simplicité d'un repas rustique. C'est jour de foire. Vous plaît-il que nous entrions dans cette hôtellerie de village; que nous nous fassions servir sous ces treilles? Nous le pouvons sans même interrompre le cours de nos travaux. Car voyez ces jeux d'ombre et de lumière, ce charmant éclat des nappes, des habits, des visages, et, tout à côté, cette nuit des ombrages, ce demi-jour des allées, le mystère de ces grottes que forme le feuillage entr'ouvert des grands arbres; voyez autour des tables ces paysans, ces forains, ces familles; voyez ces amants qu'isole leur tendresse, que protége ce tumulte, qui, tout entiers à eux seuls, se disent du regard tant de choses, et laissent si bien voir ce qu'ils s'entendent pour cacher; voyez ces attelages, ces brebis qui allaitent, tous ces groupes épars de bêtes qui mugissent, qui bêlent, qui hennissent, dont les unes reverront le soir leur douce étable, dont les autres, déjà passées sans le savoir sous un nouveau maître et séparées tout à l'heure de leurs compagnes, seront chassées plaintives vers un bercail inconnu! Que de choses! et n'est-il pas vrai que toutes se rattachent par quelque côté à la poésie, à l'art, aux objets même de notre recherche et de notre amour?

Ne me quittez donc pas, lecteur, à ce moment surtout où, désireux de vous tirer ainsi que moi

des hauteurs où je vous ai témérairement engagé, je m'efforce de trouver quelque couloir praticable par où nous puissions redescendre vers la plaine.

FIN DU TOME PREMIER.

TABLE DES CHAPITRES.

LIVRE PREMIER.

Chapitre I. — Comment l'homme a six sens. 1
Chapitre II. — Comment l'auteur escamote la description de ce sixième sens et s'embrouille à vue d'œil. 2
Chapitre III. — Comment l'auteur, voulant décrire des choses de pur sentiment, devient fade, affecté, obscur, sans cesser pourtant d'être honnête et moral. 4
Chapitre IV. — Comment l'auteur se tire d'affaire comme il peut. 5
Chapitre V. — Comment l'auteur récapitule, et noue ce qu'il a dit avec ce qu'il va dire. 6
Chapitre VI. — Comment de la bosse naissent les beaux-arts et les bonnes gens. 7
Chapitre VII. — Comment l'auteur se met à divaguer. . 15
Chapitre VIII. — Où l'auteur divague moins. 20
Chapitre IX. — Comment l'auteur se borne à transcrire un chiffon de papier. 22
Chapitre X. — Comment l'auteur, à propos du chiffon, se mêle de ce qui ne le regarde pas. 26
Chapitre XI. — Où l'auteur retrouve sa route. 35

LIVRE DEUXIÈME.

Chapitre I. — Du sujet de ce livre. 37
Chapitre II. — D'une contradiction apparente. 42

Chapitre III. — Des Chinois de la Chine. 45
Chapitre IV. — De l'encre de Chine, et à quoi on reconnaît la bonne. 53
Chapitre V. — Du père Duhalde et de sa recette. 55
Chapitre VI. — Des donneurs de recettes. 57
Chapitre VII. — De l'affection qu'on porte aux objets inanimés. 59
Chapitre VIII. — De mon bâton d'encre de Chine. 66
Chapitre IX. — Du pinceau. 70
Chapitre X. — Du papier 74
Chapitre XI. — Où l'auteur se prend de paroles avec un philosophe. 77
Chapitre XII. — D'un quatrième instrument. 79
Chapitre XIII. — Du maître par excellence. 80
Chapitre XIV. — Des maîtres en général. 82
Chapitre XV. — Où l'auteur s'écarte de l'opinion commune. 84
Chapitre XVI. — Comment l'étude des grands maîtres dirige sans fausser. 87
Chapitre XVII. — Comment pourtant les morts ne sont pas seuls bons maîtres. 90
Chapitre XVIII. — Où l'auteur revient à son dire. . . . 92

LIVRE TROISIÈME.

Chapitre I. — Du sujet de ce livre. 99
Chapitre II. — Où un âne nous montre ce que c'est que le trait, le relief et la couleur. 101
Chapitre III. — Où ces trois moyens d'imitation sont comparés sous le rapport de leur puissance relative. 105
Chapitre IV. — Où ils sont comparés relativement aux parties de l'art auxquelles ils concourent. 107

Chapitre V. — Sur un fait curieux que présente le trait, et sur les chats qui se voient dans un miroir. 110
Chapitre VI. — Un mot, très-long, sur la peinture des anciens. 114
Chapitre VII. — De l'espèce de relief qu'on appelle clair-obscur. 148
Chapitre VIII. — Où l'auteur prend congé de son âne. . 154
Chapitre IX. — Du trait, et par quoi il se recommande. 158
Chapitre X. — Où l'auteur s'aperçoit qu'il est seul à se lire. 164
Chapitre XI. — Du trait, considéré dans le paysage. . . 165
Chapitre XII. — Où l'auteur rectifie son dire. 169
Chapitre XIII. — Où l'on se rapproche de l'encre de Chine. 171
Chapitre XIV. — Du relief. 174
Chapitre XV. — De la couleur. 176
Chapitre XVI. — Même sujet. 179
Chapitre XVII. — Point de couleurs, et cependant de la couleur. 184
Chapitre XVIII. — Même sujet. 186
Chapitre XIX. — Beaucoup de couleurs, et cependant pas de couleur. 189
Chapitre XX. — Où l'auteur clôt ce livre. 192

LIVRE QUATRIÈME.

Chapitre I. — Où l'auteur s'étend sous un chêne, et pourquoi. 199
Chapitre II. — Où l'auteur s'apprête à raisonner au rebours du sens commun. 201
Chapitre III. — Où l'on rend à Claude ce qui appartient à Claude. 203
Chapitre IV. — Où l'on voit qu'aucun des arts d'imitation n'a pour but l'imitation. 207

Chapitre V. — Où l'auteur monte sur son âne et prend un peintre en croupe. 210
Chapitre VI. — Où il y a un apologue et du bel-esprit. . 212
Chapitre VII. — Ce qui est niais d'évidence est quelquefois bon à prouver. 214
Chapitre VIII. — Ce qui est vrai de l'art, quant au rôle qu'y joue l'imitation, est vrai de chacune des parties de l'art, de la première à la dernière. 219
Chapitre IX. — Ut pictura poesis. 226
Chapitre X. — Où l'auteur tire de ce qui précède un principe qui contient la définition de l'art. 229
Chapitre XI. — Un tableau est l'ouvrage de trois personnes distinctes, mais inséparables : le Procédé, l'Imitation et l'Art. 231
Chapitre XII. — Où l'auteur se repose, et finalement s'en va coucher. 235
Chapitre XIII. — Où l'auteur passe à une autre question qui pourrait bien être la même. 238
Chapitre XIV. — Par où le peintre est dépendant de la nature dans l'imitation qu'il en fait. 241
Chapitre XV. — Même sujet. 244
Chapitre XVI. — Par où la nature dépend à son tour du peintre. 246
Chapitre XVII. — Où l'auteur, en voulant prouver ce que nul ne conteste, devient fastidieux. 248
Chapitre XVIII. — Le peintre, pour imiter, transforme. 250
Chapitre XIX. — Et Ronsard aussi. 255
Chapitre XX. — Et Haydn pareillement. 257
Chapitre XXI. — Pourquoi le peintre, lorsqu'il imite, transforme. 262
Chapitre XXII. — Où l'auteur est insulté par un lecteur. 265
Chapitre XXIII. — Où l'auteur poursuit sa route sans faire semblant de rien. 267
Chapitre XXIV. — Où l'auteur se livre à une innocente joie. 270

Chapitre XXV. — Du repeint et des Israélites. 273
Chapitre XXVI. — De quelle sorte est le fruit qu'on peut retirer de l'enseignement des maîtres. 277
Chapitre XXVII. — Des copies de maîtres. 280
Chapitre XXVIII. — Conclusion de ce livre. 284

LIVRE CINQUIÈME.

Chapitre I. — Où l'auteur, couché sur l'herbe, songe qu'il y a deux façons de penser, et une troisième. 289
Chapitre II. — Où l'auteur, continuant de songer, trouve que Cicéron persuade moins que Virgile. 292
Chapitre III. — Même sujet. 294
Chapitre IV. — D'une chose étrange et d'un progrès stérile. 295
Chapitre V. — De l'ancien cuisinier français et de ce qu'il advient quand on supprime les recettes. 297
Chapitre VI. — Où l'on regrette les neuf sœurs et, à défaut, le père Bossu. 299
Chapitre VII. — D'un conte bleu. 301
Chapitre VIII. — De la méthode d'Aristote, et comment c'est la foi qui sauve. 306
Chapitre IX. — Même sujet. 308
Chapitre X. — Du problème du beau. 309
Chapitre XI. — Par quels motifs l'auteur croit que ce problème est insoluble. 311
Chapitre XII. — Du beau relatif. 313
Chapitre XIII. — Où l'auteur s'accommode de raisons pitoyables. 316
Chapitre XIV. — De deux méthodes, et d'une troisième qui mène perdre. 319
Chapitre XV. — Même sujet. 322

Chapitre XVI. — Où l'auteur se repent de ce qu'il vient de dire. 324
Chapitre XVII. — Du beau de la nature. 325
Chapitre XVIII. — Le beau est une fleur qu'il faut étudier sur pied. 328
Chapitre XIX. — Du beau de l'art. 330
Chapitre XX. — Où l'on apprend ce qu'est devenu l'âne. 332

FIN DE LA TABLE.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00700 7210

AUTRES OUVRAGES DE R. TÖPFFER,

PUBLIÉS PAR LA LIBRAIRIE J.-J. DUBOCHET, LECHEVALIER ET Cie.

VOYAGES EN ZIGZAG,

Ou Excursions d'un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur le revers italien des Alpes. Illustrés d'après les dessins de l'auteur et ornés de 15 grands dessins par M. Calame.

15 fr. l'ouvrage complet broché.

Reliures et cartonnages.

LES NOUVELLES GÉNEVOISES,

Illustrées, d'après les dessins de l'auteur, de 40 gravures hors texte et 610 dans le texte,

Par Best, Leloir, Hotelen et Régnier.

1 volume petit in-8°, 12 francs 50 centimes broché.

LE PRESBYTÈRE,

3e édition revue par l'auteur.

1 volume in-18. Broché, 3 francs 50 centimes.

ROSA ET GERTRUDE,

Précédé de Notices sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par MM. Sainte-Beuve et de La Rive.

Cet écrit, le dernier de M. Töpffer, que les lettres ont perdu dans le courant de 1846, est l'une de ses plus exquises productions. Ce livre restera dans notre littérature comme le dernier témoignage du talent aussi chaste qu'original de l'auteur d'œuvres si diverses.

1 volume in-18. Broché, 3 fr. 50 c.

HISTOIRE DE MONSIEUR CRYPTOGAME.

Ce livre contient l'histoire de M. Cryptogame, et comme quoi ce ne fut pas sans bien des vicissitudes qu'après s'être marié dans le ventre de la baleine, il se garda de bigamie et devint père de huit enfants d'un premier lit.

Texte et dessins représentant 202 aventures de M. Cryptogame, par l'auteur de M. Vieux-Bois, de M. Jabot, du docteur Festus, etc.

1 volume in-4° oblong. Broché, 5 fr.; relié, 8 fr.

PARIS. TYPOGRAPHIE PLON FRÈRES, RUE DE VAUGIRARD, 36.